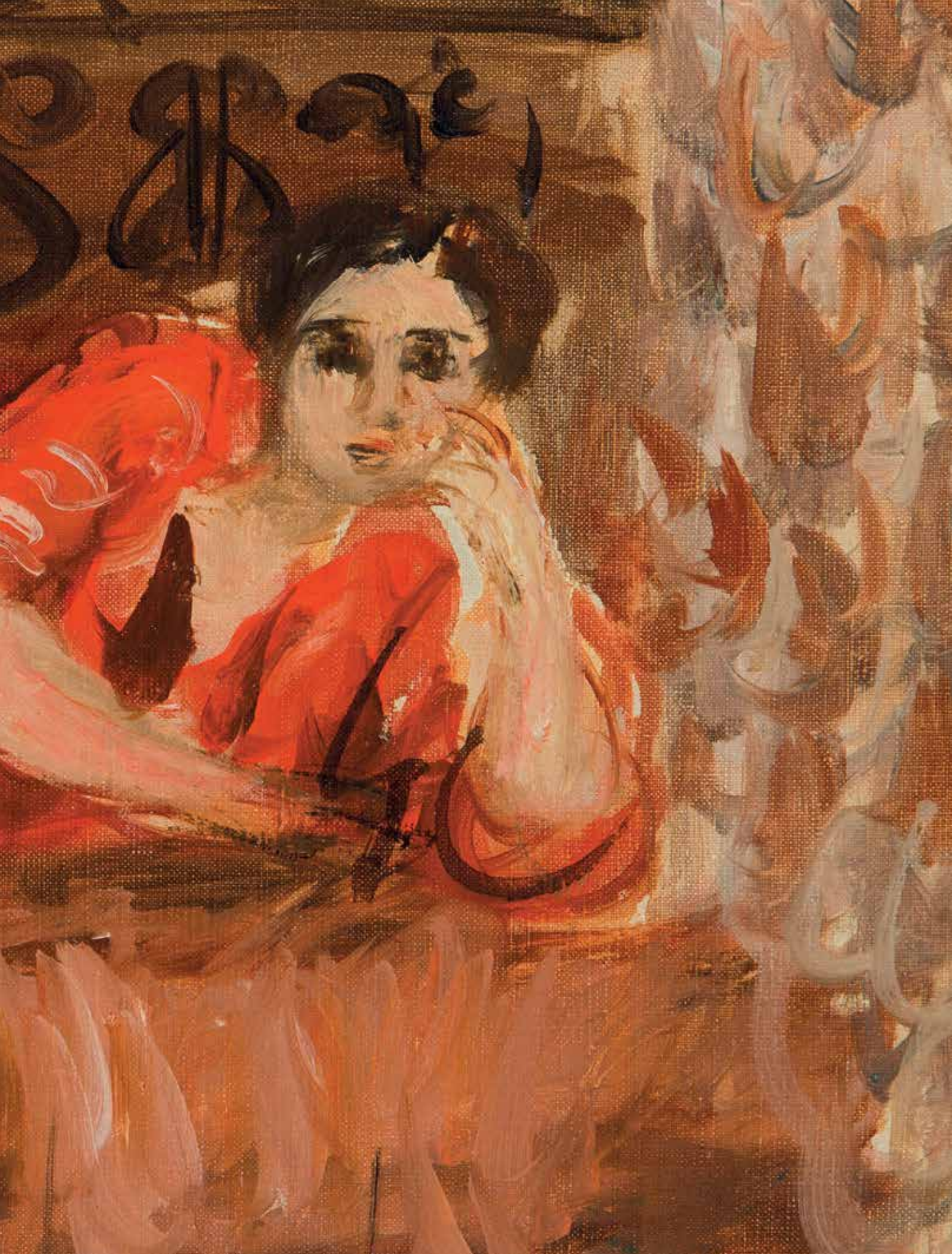




AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

WARSZAWA 20 PAŹDZIERNIKA 2016













AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

20 PAŹDZIERNIKA 2016 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA

7 – 20 PAŹDZIERNIKA 2016

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34–50

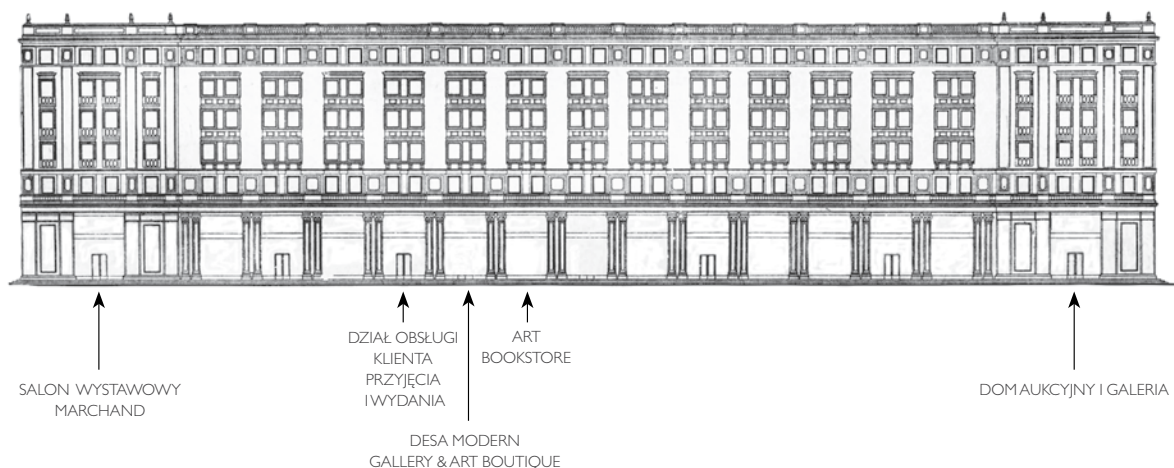
WARSZAWA





INDEKS

- | | |
|------------------------------|--------------------------------|
| Aberdam Alfred 13, 14 | Łoś Włodzimierz 56 |
| Bakałowicz Władysław 49 | Malczewski Rafał 4 |
| Biegas Bolesław 5 | Malczewski Jacek 34, 35 |
| Boznańska Olga 33 | Menkes Zygmunt Józef 10, 11 |
| Buszard Ludwik Aleksander 52 | Mondzain Szymon 16, 17, 18 |
| Chelmoński Józef 30 | Muter Mela 6, 7 |
| Dębicki Stanisław 45 | Neumann Abraham 56 |
| Dressler Adolf 47, 48 | Pankiewicz Józef 20 |
| Epstein Henryk 15 | Pękański Leonard 62 |
| Galek Stanisław 44 | Pinkas Ignacy 41 |
| Gieryski Aleksander 29 | Rozwadowski Zygmunt 57 |
| Grottger Artur 36 | Ruszczyc Ferdynand 2 |
| Grunswiegh Natan 61 | Ślodziński Ludomir 43 |
| Gwozdecki Gustaw 24, 25 | Ślewiński Władysław 9 |
| Halicka Alicja 60 | Sterling Marc 19 |
| Hayden Henryk 26, 27, 28 | Szyndler Pantaleon 1 |
| Hofman Wlastimil 39 | Terlikowski Włodzimierz 21, 22 |
| Jarocki Władysław 42 | Weiss Wojciech 3 |
| Kanelba Rajmund 12 | Wodziński Józef 40 |
| Kisling Mojżesz 8 | Wygrzywalski Feliks Michał 51 |
| Kleczyński Bogdan 31 | Wyspiański Stanisław 37 |
| Kossak Wojciech 53, 55, 58 | Wywiórski Michał Gorstkin 32 |
| Lentz Stanisław 38 | Zarubin Wiktor Iwanowicz 46 |
| Levkovitch Leon 63 | Zucker Jakub 23 |
| Lewicki Jan Nepomucen 50 | Zygmuntowicz Ignacy 54 |
| Lille Ludwik 59 | |



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
kasa: pon.-pt. 11-17

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny: wt. 11-15, czw. 15-19

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 554 95 23,
kasa: pon.-pt. 11-17

**JULIUSZ WINDORBSKI**

Prezes Zarządu
tel. 22 584 95 25
j.windorbski@desa.pl

**JAN KOSZUTSKI**

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 30
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

Asystentka Zarządu
tel. 22 584 95 25, 795 121 557
m.matusiewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Urszula Przepiórka, *Rozliczenia*
tel. 22 584 95 23, u.przepiora@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 584 95 20, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski, *Koordynator Projektów IT*
tel. 502 994 225, p.golebiowski@desa.pl

KONTA BANKOWE

Bank Pekao S.A., Swift: PKOP PL PW
PLN: 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449
EURO: 58 1240 6292 1978 0010 6772 6191
USD: 78 1240 6292 1787 0010 6772 6263

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

Jacek Powalka, *Dyrektor Marketingu*
tel. 501 606 208, j.powalka@desa.pl

Joanna Kiljan, *Brand Manager*
tel. 514 446 830, j.kiljan@desa.pl

Marta Wiśniewska, *Koordynator ds. marketingu*
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Dominika Kucner,
tel. 793 919 167, pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Kacper Tomasziewicz, *Kierownik*
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

DESA UNICUM S.A.

ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl

NIP: 525-00-04-496 • REGON: 012669260

Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m. st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy
KRS0000596761 o kapitale zakładowym: 7 728 100 zł.

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
i.rusiniak@desa.pl
22 584 95 38



BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
b.rybnikow@desa.p
22 584 95 39



ZOFIA ROJEK
Asystent
z.rojek@desa.pl
22 584 95 39



MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



KONRAD NIEMIRA
Specjalista
k.niemira@desa.pl
22 584 95 38



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
a.dumanowski@desa.pl
22 584 95 39



MARTYNA MERKIS
Asystent
m.merkis@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 584 95 30

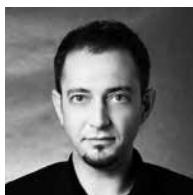


ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 584 95 30



KALINA JAROSZEK
Asystent
k.jaroszek@desa.pl
22 584 95 31

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 584 95 31



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
+48 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 34



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 584 95 35



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
rkaczkowski@desa.pl
22 584 95 41



MAJA WOLNIEWSKA
Doradca Klienta
m.wolniewska@desa.pl
22 621 66 69



JAN GROCHOLA
Asystent
j.grochola@desa.pl
22 584 95 41



MARTYNA LISTKOWSKA
Asystent
m.listkowska@desa.pl
22 621 66 69



MICHAŁ BARCIK
Asystent
m.barcik@desa.pl
22 584 95 41

KOORDYNATORZY AUKCJI



KONRAD NIEMIRA
Redakcja katalogu
k.niemira@desa.pl
22 584 95 38



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Koordinator sprzedaży aukcji
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 35

I
PANTALEON SZYNDLER (1846 - 1905)

Odaliska, 1876

olej/plótno, 100,50 x 54 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'P.Szyndler | 76'

cena wywoławcza: 55 000 zł
estymacja: 60 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Francja





Fragment portretu Matyldy Godebskiej, MNW

Bohaterkami obrazów Szyndlera były w ostatniej ćwierci XIX wieku przede wszystkim odaliski, hurysy, niewolnice, sułtanki, córki Persji i inne roznieglizowane mieszkanki tureckich haremów. Tematyka tej sztuki nie wynika jednak (tylko) z erotycznych obsesji artysty, ale wiąże się z szerszym fenomenem kultury artystycznej tego czasu: orientalizmem. Zainteresowanie kulturą Wschodu było w czasach Szyndlera właściwie powszechne. Ekspansja kolonialna mocarstw europejskich na Wschodzie, przede wszystkim w Egipcie i krajach Magrebu dała o sobie znać z całą mocą w malarstwie – przez cały wiek XIX, od czasów słynnej kampanii Napoleona malarze chętnie jeździli do krajów arabskich uwieczniając tamtejsze pejzaże, architekturę, kostiumy, typy etnograficzne, czy – jak Szyndler – snując fantazje na temat prywatnej strony życia muzułmańskich bogaczy.

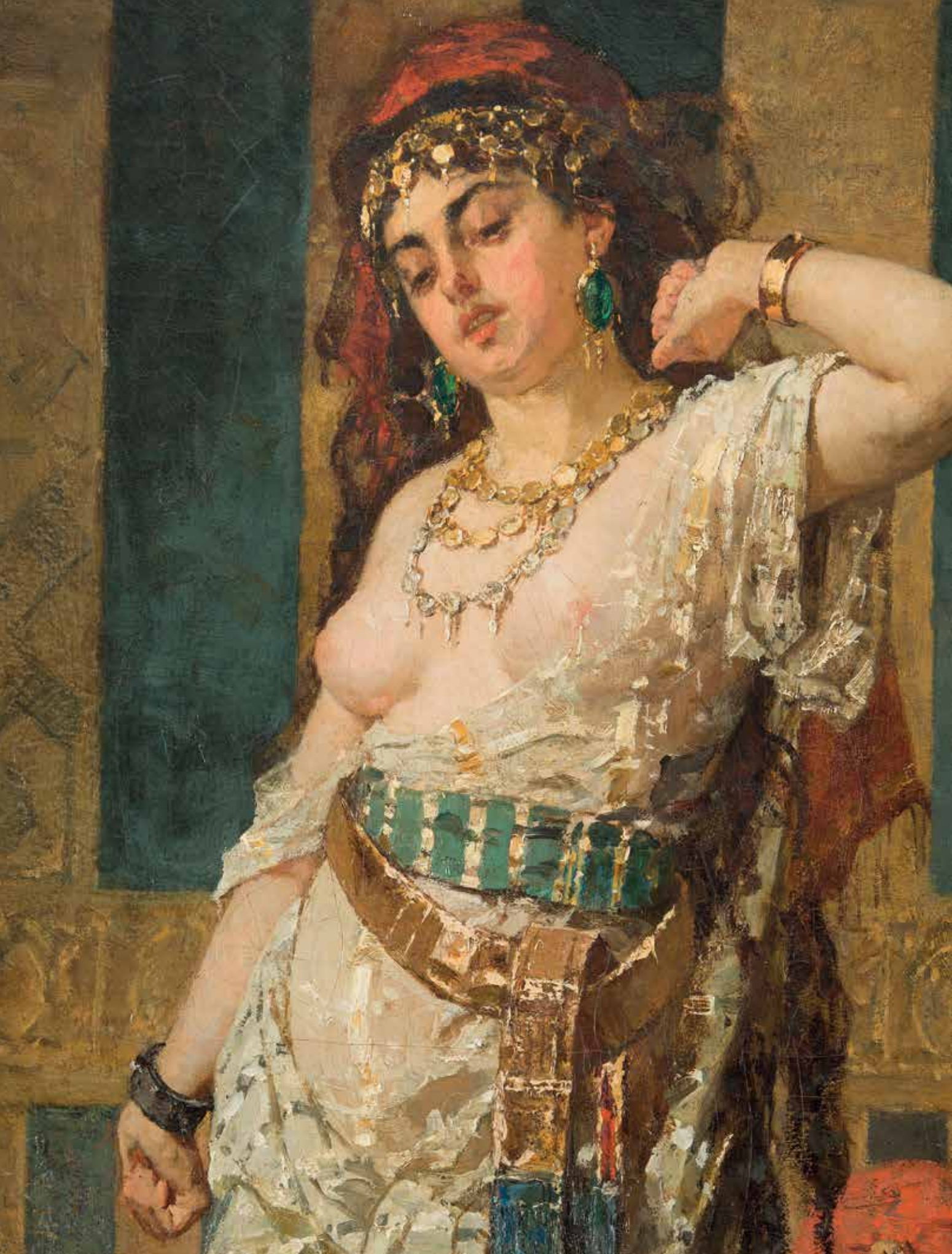
Oczywiście, można powiedzieć, że orientalizm przybierał niekiedy charakter na poły pornograficzny (lub niemal masochistyczny jak np. na słynnym obrazie Żmurki, „Z rozkazu Padyszacha”, na którym widzimy nagie ciało niewolnicy uduszonej z rozkazu jej okrutnego kochanka). Zazwyczaj jednak erotyzm wizerunków hurys jest „oswojony” i łagodny. Z takim buduarowym modusem mamy do czynienia właśnie w malarstwie Szyndlera. Artysta, zaliczany w poczet orientalistów późnego romantyzmu, zasłynął z prac o charakterystycznych tytułach: „Hurysa”, „Turczynka”, „Dramat w seraju”, „Przed kąpielą” (w dwóch wersjach), „W haremie”. Oglądamy na nich bardziej lub mniej śmiało wizerunki młodych kobiet, niekiedy zupełnie rozebranych, czasem – jak na prezentowanym obrazie – ledwo odsłaniających swoje ciało. Dla „Odaliski” dobrym kontekstem jest znana z drzeworytu pod tym samym tytułem kompozycja z 1888 – reprodukowana w „Kłosach” (1888, Półrocze II, s. 248-249). Widzimy na niej stojącą na tygrysie skórze półnagą dziewczynę. Modelka znajduje się w wyłożonym marmurami pałacowym wnętrzu, ma na sobie bogaty wschodni strój i uśmiecha załotnie do widza. Innym kontekstem dla pracy może być „Portret Matyldy Godebskiej” z 1881 roku, ukazujący ją w stroju wschodnim – ze złotymi bransoletami i w przypominającej szal tunice (obraz zachował się niestety tylko jako fragment, obecnie w zbiorach MNW). Co ważne, prezentowana „Odaliska” powstała we wczesnym okresie twórczości artysty, w roku 1876 i stanowi niejako pierwowzór do przywołanych powyżej obrazów. Pracując nad swoim dziełem artysta miał już za sobą solidną edukację,

którą odebrał w Warszawie i Monachium, a także dwuletni pobyt w Paryżu. Na tamtejszej École des Beaux-Arts Szyndler był uczniem wybitnego francuskiego akademika i orientalisty Alexandra Cabanela. Paradoksalnie w „Odalisce” nie odnajdziemy właściwie wcale wpływu tego artysty. Obraz Szyndlera nie ma w sobie nic z akademickiego fini (które Witkacy określał trafnie: „wylizaniem”); przeciwnie: epatuje on efektami chropowatej faktury, lśnienia i błysków, dowodząc wrażliwości twórcy nie tylko na wdzięki kobiecej urody, ale także wartości malarskie.

Niestety, konserwatywnie nastawiona część polskiej krytyki artystycznej wielokrotnie patrzyła na Szyndlera przez pryzmat obyczajowego skandalu. Znana jest przede wszystkim burza (z dzisiejszej perspektywy: burza w szklance wody) dotycząca „Ewy” z 1889 roku. Praca po wystawieniu w Warszawie wzbudziła kontrowersje: z jednej strony chwalono artystę za głębokie poczucie prawdziwego idealizmu, z drugiej strony zauważano zbyt erotyczny charakter ciała Ewy.

W przypadku obrazów osadzonych w świecie Wschodu, na erotyczny aspekt prac Szyndlera krytyka zazwyczaj przynikała oko.

Osadzając obraz w kontekście dziewiętnastowiecznego orientalizmu warto przywołać jak epokę ujmowała w jednym ze swoich esejów Magdalena Wróblewska: „W malarstwie orientalizm polegał w dużej mierze na podkreślaniu bogactwa, przepychu i zmysłowego charakteru egzotycznych scenerii. [Oddawaniu] faktury kosztownych tkanin, hebanowych mebli, połyskujących złotem klejnotów. (...) Orientalizm w akademizmie zaliczany był do tematów wysokich, najczęściej pod pretekstem ukazywania wielkiej historii, choć na ogół tematem dzieł były sceny rodzajowe czy akty w egzotycznej inscenizacji. Tym, co pociągało ówczesnych w wizjach Orientu, był podkreślany przez malarzy jego dziki i okrutny, a zarazem piękny i egzotyczny wymiar. Ta przedziwna mieszanina przepychu, bogactwa, przemocy i erotyki pobudzała wyobraźnię odbiorców, a orientalne płótna wprowadzały element ożywienia do nudnej atmosfery mieszczańskich salonów. Błędem jednak byłoby uznanie ich kolekcjonowania za przejaw dążenia do zdobycia wiedzy o odległych, egzotycznych miejscach. Funkcjonowały one raczej jak ekrany umożliwiające „człowiekowi Zachodu” projekcję własnych pragnień i fantazji na obraz Innego.”



2

FERDYNAND RUSZCZYĆ (1870 - 1936)

Chata, ok. 1900 r.

olej/plótno dublowane, 98 x 96 cm

cena wywoławcza: 240 000 zł

estymacja: 290 000 - 400 000

WYSTAWIANY:

- Metafora i mīt. Motywy literackie i historyczne w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku, wystawa prezentowana w Muzeum Narodowym w Szczecinie, Łotewskim Muzeum Narodowym w Rydze oraz Muzeum Sztuki Kumu w Tallinie, 2008

LITERATURA:

- Metaphor and myth : literary and historical motifs in polish art at the turn of the 19th century, katalog wystawy, Szczecin 2008, s. 141

„(...) był i jest całą duszą poetą i wiernym a głęboko kochającym synem swej ziemi – Litwy. Ta ostatnia cecha nam go dziś wróciła po latach niemal dziesięciu i daje pewność, że już odtąd głównie wśród nas przebywać będzie. Zresztą w ciągu tych lat dziesięciu, Ruszczyc ani na chwilę nie dał osłabnąć tej serdecznej nici, która go łączyła z domem ojczystym w Bohdanowie, z sędziwymi rodzicami i siostrami, z tą szarą wreszcie i smutną, a tak przecież dla niego wymownie piękną Litwą, z której brał pełnymi garściami motywy do swych prac najpiękniejszych”.

NAPOLEON ROUBA, NASI ARTYŚCI. FERDYNAND RUSZCZYĆ, „ŻYCIE ILUSTROWANE”
(DODATEK TYGODNIOWY „KURIERA LITEWSKIEGO”), 1909, NR 12



Jeszcze z okresu studiów pochodzi zapis, który wskazuje na żywe, emocjonalne reagowanie Ruszczyca na świat przyrody. 25 czerwca 1895 roku malarz zanotował w swoim dzienniku: „(...) dojechalśmy do Bajdarskich Wrót. Ale tu jakiś nas widok czekał. Byliśmy w chmurach, albo raczej nad chmurami. Wiatr je pędził na wszystkie strony i przez nie przeświecała się cudowna panorama. Takie zrobiło to na mnie wrażenie, tak chciałem wszystko ogarnąć!“. Niebo i to, co się na nim dzieje, zwracało szczególną uwagę artysty – też tydzień wcześniej. W niedzielę 18 czerwca pisał w dzienniku: „Wstałem o 4-ej rano i poszedłem na górę. Trafiłem na cudowny wschód. Było to najbardziej budujące niedzielne nabożeństwo. Takie obłoki, takie oświetlenie, żem nie wiedział od czego zaczynać“.

Fascynacja naturą i zjawiskami atmosferycznymi z jaką mamy do czynienia u młodego Ruszczyca (zarówno w jego zapiskach, jak i sztuce), towarzyszyła mu właściwie przez całe jego artystyczne życie. Prezentowany w naszym katalogu obraz, „Chata“ pokazuje, jak daleką drogę przebył artysta – zaczynając od zachwytów nad dzikim klimatem słonecznego Krymu, Ruszczyca w okresie Młodej Polski przeszedł do tematyki rodzinnej.

Prezentowany obraz pochodzi najpewniej z dojrzałego okresu twórczości. W 1900 roku Ruszczyca namalował „Strzechę i chmurę“ (obraz w kolekcji prywatnej), którą można uznać za blisko związaną z oferowaną pracą. Kompozycja przedstawia górną część chaty, kryjącą ją strzechę, dwa drzewa oraz nie całkiem pochmurne niebo. „Chata“ wydaje się doprowadzeniem pomysłu „Strzechy i chmury“ do jego ostatecznej formy. Z płótna zniknęły drzewa, budynek zajmuje większą część płótna, a przez chmury tylko nieznacznie prześwituje niebo. Malarz wybrał tu ciekawy, niski punkt obserwacji. Pozwoliło to zredukować obraz do dwóch stref. W wymowny sposób stykają się tu ze sobą: dom, kojarzący się z żywiołem ludzkim, i ciężące nad nim niebo, zajęte przez gęste kłębowisko wspaniale malowanych chmur. W sensie ideowym kompozycja jest więc bliska słynnej pracy Ruszczyca „Ziemia“ z 1898 roku (MNW) – ukazującej oracza pracującego pod barokowo skłonionym obłokiem.

Intensywność chmur malowanych przez Ruszczyca i symboliczne skojarzenia, które wywołują, pozwala zrozumieć dlaczego przyjaciel artysty, fotograf Jan Bułhak, nazywał obrazy Ruszczyca pejzażowymi dramatami.

Pochodzący z Wileńszczyzny malarz zapisał się na kartach polskiej sztuki nie tylko jako wybitny twórca (w nurcie symbolizmu i Młodej Polski), lecz także zdolny organizator życia artystycznego. Przebył w życiu drogę, która wiodła od domu w Bohdanowie (zajmowane od pokoleń rodzinne gniazdo Ruszczyców) przez studia w Petersburgu, aktywną działalność w Krakowie i Warszawie – z powrotem do Wilna i jego okolic. W przypadku wybitnej twórczości pejzażowej, a z taką mamy do czynienia w przypadku Ruszczyca, takie przywiązanie do rodzinnych stron i powracanie w te same miejsca nie zubaża twórczości. Zapisy wyglądu poszczególnych miejsc – młynów wodnych, domów, wzgórz i chat –

uniezależniają się tu od konkretności geograficznego położenia stając się uniwersalnymi obrazami opowiadającymi o relacjach między żywiołami i o miejscu człowieka w świecie.

Wyszktałenie artystyczne odebrał Ruszczyca w Akademii Petersburskiej. Miał szczęście trafić do dwóch wybitnych pedagogów, malarzy pejzażystów – Iwana Iwanowicza Szyszkina, a po jego ustąpieniu z posady (1896) Archipa Iwanowicza Kuindziego. Przełom wieków był znakomitym okresem dla rosyjskiego malarstwa pejzażowego. Działali twórcy tacy jak Isaak I. Lewitan, Walentin A. Sierow czy Michaił Wrubel. Punktem wyjścia była więc dla Ruszczyca rosyjska redakcja północnoeuropejskiej tradycji romantycznego pejzażu. Tutaj swe źródła ma kult patosu natury, który artysta wzbogacił o emocjonalny stosunek do przyrody. Z biegiem czasu te cechy zostały w jego twórczości wzbogacone o zdolność wyrafinowanego i skomplikowanego symbolizowania odtwarzanych widoków.

Warto przywołać reakcję na to malarstwo wytrawnego krytyka (ale również malarza i pejzażysty) Stefana Popowskiego, który z okazji pierwszej warszawskiej wystawy prac artysty (1900) pisał w czasopiśmie „Strumień“: „Chciałbym tylko w paru słowach powiedzieć o szeregu nowych krajobrazów p. Ruszczyca, które znajdują się obecnie w Salonach Towarzystwa [Zachęty] Szt. Pięknych [...] Takie jest bezpośrednie wrażenie artystyczne obrazu [mowa o wspomnianej już 'Ziemi', obecnie przechowywanej w zbiorach MNW], który poza swoim nastrojem, jest bardzo realistycznym odtworzeniem kawałka przyrody, bez żadnych przypraw symboliczno-dekadencjnych, bez okonturowań przesadnych i równie przesadnego nadużycia barw krzyczących. Co więcej, obraz ten jest bardzo uogólniony w kolorze i trzymany cały w ciemnym tonie, przypominającym patynę starych obrazów. Czy to jest wadą, czy też zaletą obrazu? Artysta ma nie tylko prawo, ale i obowiązek poświęcenia w dziele swoim stron mniej ważnych dla wydobycia wrażenia, o które mu chodzi przede wszystkim. P. Ruszczyca niewątpliwie należy do tych artystów, którzy to subtelne czucie w wysokim posiadają stopniu. Osłabił on rozmyślnie skalę barw, poprzeciwniał wbrew rzeczywistości szczegóły dla osiągnięcia tym pełniejszego nastroju, i dał nam podobieństwo ziemi nie takiej, jaka każdorazowo może być widoczną dla pierwszego lepszego oka, lecz taką, jaką on sam w dany moment odczuł i zrozumiał. [...] Nie wymieniam wszystkich [obrazów prezentowanych wówczas w TZSP] i w ogóle nie rozpisuję się o nich, bo w pejzażach opis sytuacyjny jest dla czytelnika zbyt dużym balastem. Aby ocenić, trzeba je widzieć, a widzieć je warto, jako dzieła sztuki pierwszorzędnej wartości artystycznej, z którymi nie co dzień spotkać się zdarza. Obrazy p. Ruszczyca przez swoją nazbyt może dekoratywną szerokość w układaniu plam barwnych, mogą się nie podobać szerokim masom, lubującym się w lakiernictwie, mogą się nie podobać także tym, którzy szukają w obrazach zajmujących rebusów kompozycyjnych, lecz z pewnością sprawią wielką estetyczną przyjemność ludziom, którzy kultywują w sobie wytwórny smak artystyczny, godny prawdziwych dzieł sztuki“.



Ferdynand Ruszczyc, NAC

WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Pejzaż ze stogami

olej/plótno, 39 x 64 cm
sygnowany l.d.: 'WWeiss'

cena wywoławcza: 24 000 zł ↑
estymacja: 27 000 - 45 000

„Wojciech Weiss jest jednym z najczystszych temperamentów malarskich w sztuce polskiej. Radość kładzenia barw na płótnie, rozkosz malowania, jest dla niego równoznaczna z życiem. Temat, anegdota — to tylko pretekst. Być malarzem i tylko malarzem! Tłumaczyć świat swój i otaczający za pomocą tonów! Doznawać wrażeń plastycznych! kolorowych wzruszeń! Weiss, to impresjonizm! Impresjonizm jest nie tylko kierunkiem — jest także światopoglądem. Tkwi w sercu, wierzy w naturę, łączy się bez cienia oporu z jej rytmem, roztopia się w materii, jednoczy z światłem, wciela w jego ruch nieskończony. Impresjonizm to optymizm! Rozkosz i radość życia. Z tego świata imaginacja buduje swoje królestwo feeryczne. Tragedja, dramat są jej obce i dalekie.

Życie i natura są wiecznym źródłem wzruszeń. Aby malować — trzeba tych wzruszeń doznawać. Weiss powiada, cytując zdanie Courbeta, że 'malarz musi być przed naturą emu, wzruszony'. Courbet! Impresjonizm jest tylko jego dalszym ciągiem. Częstka pojęć Courbeta zmieszana jest z kolorami na palecie każdego malarza-impresjonisty. Olbrzym, który kopnął w świat manekinów akademickich, wypchanych receptami i przepisami szkół Jarskimi i na ołtarzu ustawił naturę.

Natura i tylko natura. Kiedy się idzie za naturą z miłością, otrzymuje się od niej wszystko. Wszystko tkwi w naturze. Prawda jest tylko harmonią całości. Równowaga całości jest pięknem.... Weiss mówi: 'że tylko ludzie leniwi unikają studiowania z natury'. Tak. — Ludzie leniwi zastąpili naturę wycinankami papierowymi i nudnymi schematami mózgowymi. — Zrozumię mnie malarze. — Czuł to Delacroix, kiedy chcąc Tycyanowi oddać najwyższą pochwałę, powiedział o nim: 'il sait faire d'après nature' — umie tworzyć z natury. Dla Weissa zetknięcie się ze sztuką muzeów -- Tycyanem i Rubensem, medytacja ich sposobów patrzenia na naturę, było wstrząśnieniem ostatniem, najmocniejszym i najgłębszym. Miało ono rozszerzyć impresjonistyczną skalę kolorów czystych do skomplikowanej klawiatury, wzbogacić ją w chromatyzmy mocne i dźwięczące, napiąć w kontrasty walorów. Impresjonizm, realizm, klasycyzm starych mistrzów! W tych trzech źródłach skąpana, wyrosła sztuka Weissa — jak owoc pęczniący w słońcu, czerpiący soki ze ziemi. Kolor rządzi tem malarstwem — stwarza formę. Patrząc na obrazy Weissa czuje się, jak kolor i forma to pojęcia ze sobą złączone, nierozzerwalne, jak jedno drugie zaślubia."



4

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

„Szczęśliwy dzień”

olej/sklejka, 100,5 × 120,5 cm

sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka TZSP w Warszawie

cena wywoławcza: 150 000 zł †

estymacja: 250 000 - 500 000

WYSTAWIANY

- TZSP, Warszawa

„Niesłychana skala barw jest wynikiem spotęgowania życia we wspomnianych wyżej wymiarach. To wszystko w połączeniu z realnym 'odrobieniem' przedmiotów przedstawionych daje wynik, że patrząc na obrazy Rafała Malczewskiego (...) jesteśmy w zupełnie innym świecie, przypominającym wizje narkotyczne pod działaniem pewnych alkaloidów lub też senne marzenia ze spotęgowaną rzeczywistością.”

WITKACY, MALARSTWO (NIE SZTUKA) RAFAŁA MALCZEWSKIEGO I TŁO JEJ POWSTANIA, „WIADOMOŚCI LITERACKIE”, NR 21, 1928





Auto na tle zimowego pejzażu, ok. 1930, MNW



Narciarze w Tatrach, kolekcja prywatna

Na podstawie analogii z innymi pracami artysty prezentowany obraz można datować na okres 1927-1930, jeden z najciekawszych i najbardziej płodnych momentów w karierze Rafała Minczewskiego. Podobną tematykę (górskie chaty osadzone w pejzażu) Minczewski malował od początku lat 20. Dopiero jednak od 1927 roku, zapewne pod wpływem własnych doświadczeń (natury raczej sportowej niż artystycznej), artysta zaczął coraz częściej tworzyć pejzaże zimowe. Głównym bohaterem tych obrazów stał się śnieg – miejscami jaśniejący czystą bielą, partiami srebrzysty czy różowawy. Często kładą się i wiją na nim nieco odrealnione, intensywnie błękitne cienie. Z tym charakterystycznym rozwiązaniem mamy do czynienia nie tylko na prezentowanym obrazie, lecz także na trzech innych kompozycjach Minczewskiego: słynnym „Aucie na tle pejzażu zimowego” i „Pejzażu z saniami” (oba z ok. 1930 roku, kolekcja MNW) oraz „Narciarzach w tatrach” (1927, kolekcja prywatna). „Budowę góralskiej chaty” odróżnia od nich przede wszystkim kolorystyka. Podczas gdy wspomniane trzy płótna są utrzymane w zimnych błękitach i bielach, w centralnej części prezentowanego obrazu Minczewski umieścił ciepłą, żółto-oranżową bryłę drewnianej chaty. To rozwiązanie wiąże się z artystycznym credo artysty, który wielokrotnie deklarował, że malarstwo powinno operować dysonansami, mocnym kontrastem, a artysta nie powinien bać się operowania czystym kolorem. Z podobnymi receptami Minczewski zetknął się zapewne w domu Witkiewiczów, gdzie zarówno ojciec Stanisław, jak i syn Stanisław Ignacy oddawali się nie tylko praktyce malarskiej, lecz także teoretyzowaniu. Interesującym kontekstem dla zimowych prac Rafała Minczewskiego są ponadto płótna dwóch wybitnych pejzażystów początku XX wieku: Ferdynanda Ruszczyca i Juliana Fałata, często operujące intensywnymi zestawieniami barw zimnych i ciepłych oraz jasnym, niemal świetlistym kolorystem.

Mimo tych „niebezpiecznych związków” między Minczewskim a klasykami sztuki Młodej Polski, krytyka artystyczna okresu międzywojennego widziała w artyście zbuntowanego awangardzistę. Jego malarstwo wiązano albo z ekspresjonizmem, formułą określaną jako „hiperrealizm” (w sensie nieco odmiennym od współczesnego), czy *pittura metafisica*. Ciekawy opis sztuki Minczewskiego dał w jednym ze swoich tekstów Witkacy, prywatnie jego bliski przyjaciel. Zwracał on uwagę szczególnie na „przesunięcia kolorów” i „niesłychaną skalę barw” z jaką mamy do czynienia w przypadku artysty. Witkacy pisał w 1928 roku: „(...) Świat przedstawiony przez Minczewskiego nie jest światem fantastycznym – jest to ten nasz codzienny świat, bez żadnej formalnej stylizacji i w jakimkolwiek kierunku przedstawiony realnie, tylko jakby w lekkiej karykaturze i deformacji, mającej źródło swe nie w wymaganiach formy, tylko w psychologii życiowej twórcy. Składa się na to m.in. przesunięcie w różne strony (a nie harmonizowanie w określonym tonie) kolorów. Dołączają się momenty nastrojowe, ale i specyficzne: potworność i pospolitość i pospolitość dziwności i wynikająca z nich deformacja kształtów. Niesłychana skala barw (...) jest wynikiem spotęgowania życia we wspomnianych wyżej wymiarach. To wszystko w połączeniu z realnym 'odrobieniem' przedmiotów przedstawionych daje wynik, że patrząc na obrazy Rafała Minczewskiego (...) jesteśmy w zupełnie innym świecie, przypominającym wizję narkotyczne pod działaniem pewnych alkaloidów lub też senne marzenia ze spotęgowaną rzeczywistością (...)”. [S.I. Witkiewicz, *Malarstwo (nie sztuka) Rafała Minczewskiego* tło jej powstania, „Wiadomości Literackie”, nr 21, 20.05.1928, (nr 229), s. 1]



„W pracowni zapada zmierzch, przedmioty, krzesła i stół wydają się szare, i tylko na palecie i na podłodze pali się żółtym ogniem ochra. Rafał Malczewski stoi przede mną w sportowych, bufiastych spodniach i szarych pończochach i patrzy niepokojąco dobrem, brązowym spojrzeniem. Na ciemnej, opalonej twarzy czerwone wargi układają się uśmiechniętym półksiężycem, Rafał Malczewski jak zawsze milczy. (...)

– Malowałem od siedmiu lat, – zaczął potulnie, – malowałem wciąż lokomotywy...

Słowo 'lokomotywa' wypowiedział prawie z erotyczną pieszczotliwością. (...)

– Malowałem farbami. Potem krzątałem się w pracowni ojca, który nigdy nie wtrącał się w to co maluję, lecz pilnował tylko tego, jak to robię. Zresztą było to trochę później, gdy odbywałem wyższe studia w Wiedniu. Uczęszczałem z początku na architekturę, potem na filozofię ścisłą, potem na agronomię, i wreszcie trafiłem do szkoły sztuk pięknych. (...)

– Zobacz jak ludzie pod wpływem narciarstwa zbliżają się do mojego ideału człowieka. Oczywiście, osobniki traktujące ten sport zawodowo. Szczytowy antyintelektualizm, połączony z byciem zdrowiem, czarną skórą i jedyną naprawdę przyjemnością, apetytem, osiąga się za pomocą dwóch desek jesionowych. (...) wówczas zrozumiałem, że powie zaraz coś prawdziwego i szczerego. Nie było na to rady. Ma już taką zdolność do mówienia o rzeczach poważnych tonem najmniej przekonującym.

– Nie można malować tylko dlatego, że się kiedyś zostało malarzem – zaczął cicho i oparł się na swej pulchnej, niezgrabnej ręce żółtą, chmińkowatą twarz. – Odrabianie kawałków nie wróży nic dobrego dla zadufanego w sobie faceta. Nie mówię tego oczywiście, jakobym sobie wyobrażał, iż malarz, wyczekawszy się na tak zwane natchnienie, kropnie obraz i runie potem bez sił, wypompowany do cna; i tak co rok prorok. (...) – Rzemiosło malarskie, to istota rzeczy, i bez pasji w tym kierunku trudno być malarzem – wyrzekł nagle z pewnym nawet patosem. – Jednak to już kwestia, czy musi się pójść z nurtem najnowszych zdobyczy. Nowoczesność – jakżeż niebezpieczna to rzecz! To nie tylko moda, ale i stosunek do dzisiejszego świata, stosunek wypracowany przez dzisiejszego człowieka, który przedarł się przez gąszcz zielska wyrosłego na padlinie umarłych 'nowoczesności'. Dlatego jestem nieco zacofany i szukam dopiero sposobów i jeżeli można tak powiedzieć...

– Proszę bardzo – rzekłem uprzejmie, bo chciałem się wtrącić do rozmowy.

– ...smaczków faktury, która da mi możliwość wyrażania się tak jak ja chcę, a nie by faktura narzucała mi temat. Ta sprawa jest oczywiście bardziej zawiłana, lecz upraszczam ją, pędząc szybko do celu. Proszę jednak nie myśleć, że tym celem jest koniec rozmowy. Nadałem twarzy wyraz skupionej uwagi, spojrzałem ukradkiem na zegarek i pomyślałem: 'Co też on mi może jeszcze powiedzieć, znam go przecież i tak na wylot'. Łowiłem słowa, które dolatywały mnie razem z sentymentalną rumbą.

– ...jeszcze się bronię przed uderzającą we mnie falą: faktury dla faktury. Pamiętam jej przyplawy i odpływy.

– Przyplawy i odpływy? – zapytałem bezmyślnie, w moim zaś mózgu laika powstał piramidalny, groźny obraz rozfalowanego morza olejnych farb. Ciągnął jednak dalej z uporem:

– Farba olejna, to najtrudniejsza z technik malarskich; zrobić obraz stojący na wysokości osiągniętych zdobyczy w tej technice, to już bardzo fajna rzecz. Wszelkie nadbudowy niemieszczące się w zagadnieniach faktury, barwy i formy, to do pewnego stopnia balast, można go wyrzucić, tak przynajmniej mówi wielu malarzy. Zgoda. Ja jednak jadę z balastem!... Osobiście uwielbiam obrazy wyżej wspomnianych malarzy, czuję pełne zadowolenie i nasycony

spokój na widok nieomylnie położonej farby. Gruźli i gładziny mają swój rytm, i człowiek odchodzi, młaszcząc z rozkoszy uczciwie zmysłowej. Oto magik – i rzetelny magik! Lecz cóż zrobić, gdy się ma swoje uparte widzimisie. Nie oprę się i muszę wtrąć w obraz coś co jest poza temi zagadnieniami, co jednak rodzi się już wraz z koncepcją istotną obrazu, a nie jest rzeczą dodatkowo przyfastrygowaną. Nie pochwalam, lecz stwierdzam. Muszę się przyznać, że coś mnie gna w tym kierunku. Mam zaś o tyle czyste sumienie, iż czuję, jak obraz rodzi się z założeń malarskich, kropla treści spływa samorzutnie. Nie jestem kombinatorem, tematy maluję te, które przychodzą na świat w pełni światła i barw. Jednak nie czuję się, że tak powiem, 'wygadany'. Prosta rzecz, przecież chwytam skromne dziwności naszego życia, a tuż tuż słychać grzmot idącej burzy. (...) spojrzał na mnie trochę mętnie i ciągnął z Cichem, zaledwie dostrzegalnym napięciem, i miałem wrażenie, że dopiero pod warstwą matowego, bezbarwnego głosu nurtuje coś burzliwego i hałaśliwego.

– Obraz, jako jedynie zdobiący sprzęt, nie zadowala mnie, jako zaś manifest własnych przekonań i haseł, jeszcze się we mnie nie narodził. A tymczasem biją się w człowieka... (...) ...niby mnie... wieści ze świata całą masą ponurych faktów, częstokroć niezrozumiałych. Niżesz sobie subtelne pajęczynki, a przez świat idzie halny i kładzie lasy. Ci mają prawo istnienia i działania, którzy umacniają zasięki przed zawaleniem, nawołują do wytrwania i utykają szpary w dziurawych nawach państwowych. Dzieją się rzeczy tak ważne, jesteśmy obarczeni odpowiedzialnością za wszystkie mądre i szaleńcze wyczyny wielkich szyprow tego świata. Cały byt przyszłych pokoleń spoczywa podobno na nas. Kunsztowne, teoretyczne nadbudowy służą nam za bromural. Tolerujemy metody utrwalenia mas w obłędzie nienawiści i okrucieństwa. Sami bierzemy w tym udział przez własną bierność. Zgnieciony i zastraszonego macha człowiek pendzlem, nie mogąc uwierzyć w ważność własnych poczyną. Czeki i próbuje myśleć. I naraz rodzi się bunt! Nagle zapragniesz poprzez zwały umarłych tradycji, zasad, wiekowych idiotyzmów, poprzez bałagan wartości, opętanych haseł, wyciągnąć ręce i krzyknąć: 'Łączmy się, panowie. Ja również jestem tutaj! Wiedz i wierz, że istnieją podobni tobie, i borykają się na manowcach świata'. Tak samo pragną odwalic gniotący namul uporczywego bezsensu, i jakżeż to uczynić, by pozostać malarzem a równocześnie nie być śmieszną figurą. Kto wie, może to zmierzch sztalugowego malarstwa?

Przerwał, wyjął z kieszeni kawałek ołówka i zaczął lewą ręką rysować na odwrotnej stronie pudełka z papierosami (...)

– Pragniemy innym ludziom pokazać, że istnieje coś istotnego, może nader prostego: ja świat, on i świat. W chwili obecnej pachnie to utopią. Obecne życie ciągle i wszędzie narzuca nam przekonanie o znikomości jednostki. Masa jednostek, to dość beztreściwa mierzwa pod domniemany raj. Jednostka, to ziarno piasku przesypany w łapach wielkich sprawców mijających czasów. Bo też nie wiem, czy ci którzy patrzą wysoka nie mają racji, pomiatając jednostką. Najnędnijšie hasła cementują jednostki w kohorty niezwalczanej głupoty. A większość artystów, czyż nie służy do ozdabiania frontonów państw, jak sztandarki ogólnoeuropejskich haseł, czasem potrzebnych na dowód przynależności do „wielkiej rodziny ogólnoeuropejskich ludów”?

Rysował w dalszym ciągu lewą ręką, bo jest marikutem, całe pudełko już było zabazgrane potem dokończył tonem obojętnym i wyraźnie znudzonym:

– Możemy być przydatni do czasu. Ale chcielibyśmy zwrócić uwagę, że trzeba pokazać w jakiś sposób sens i piękność świata; raczej może poszukać tego, gdyż sami dopiero jesteśmy w drodze. (...)



Rafał Malczewski, około 1935, Archiwum Kuriera ilustrowanego, NAC

5

BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

Kobieta na tle rozet, około 1918 r.

olej, deska, 47 x 38 cm

sygnowany l.d.: 'B. Biegas'

na odwrociu papierowa nalepka z Papillon Gallery

cena wywoławcza: 75 000 zł [†]

estymacja: 90 000 – 180 000

POCHODZENIE:

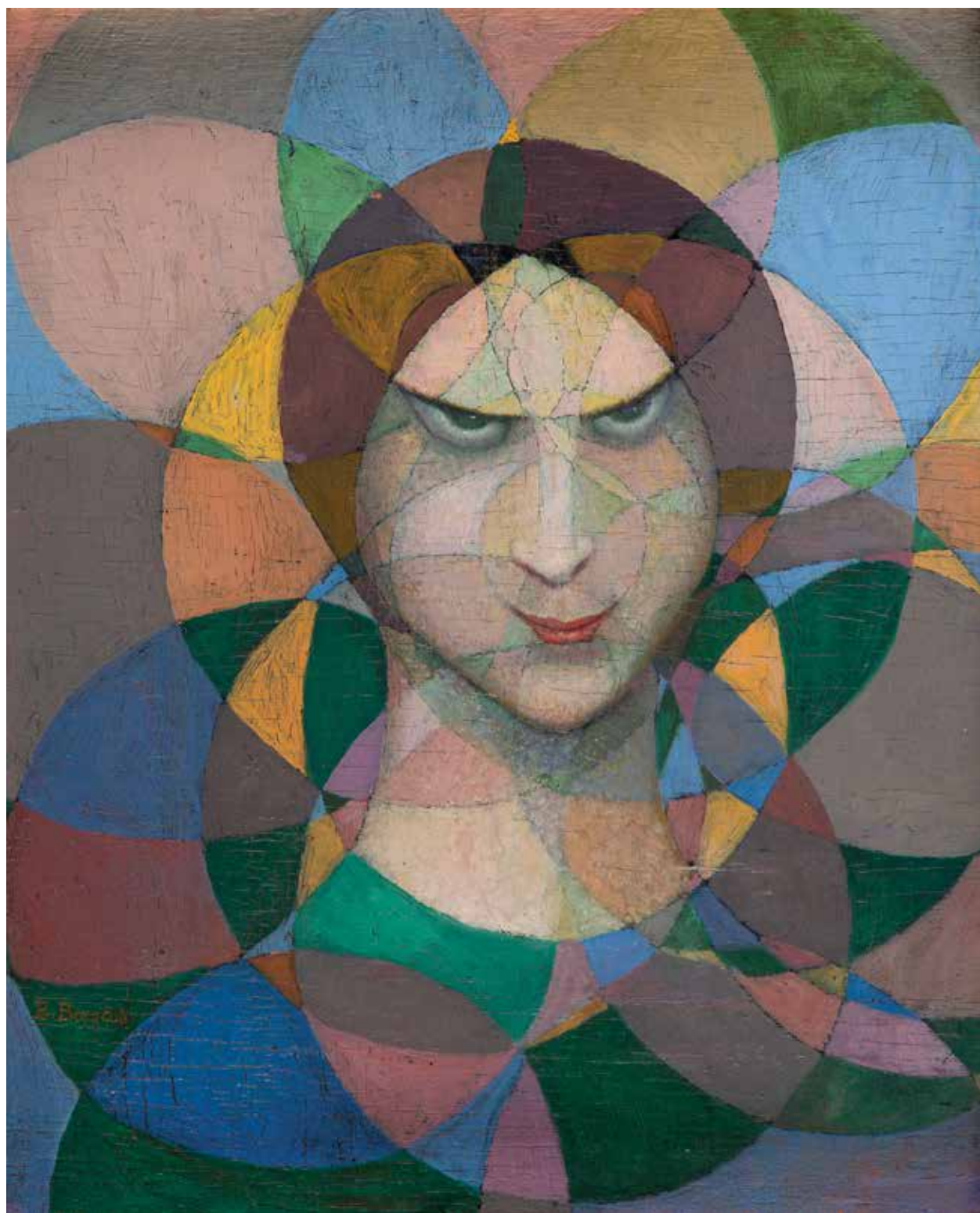
- kolekcja prywatna, Rzym
- Papillon Gallery, Los Angeles
- Art decoratifs du 20e siècle, Tajan, Paryż, 22.II.2000, poz. 33

WYSTAWIANY:

- Una Collection, Museum of Italian Art, Lima, maj 2010

LITERATURA:

- Una Collection - Museum of Italian Art, katalog wystawy, Lima 2010, s. 20
- Art decoratifs du 20e siècle, katalog aukcyjny, Tajan, Paryż, 22.II.2000, poz. 33



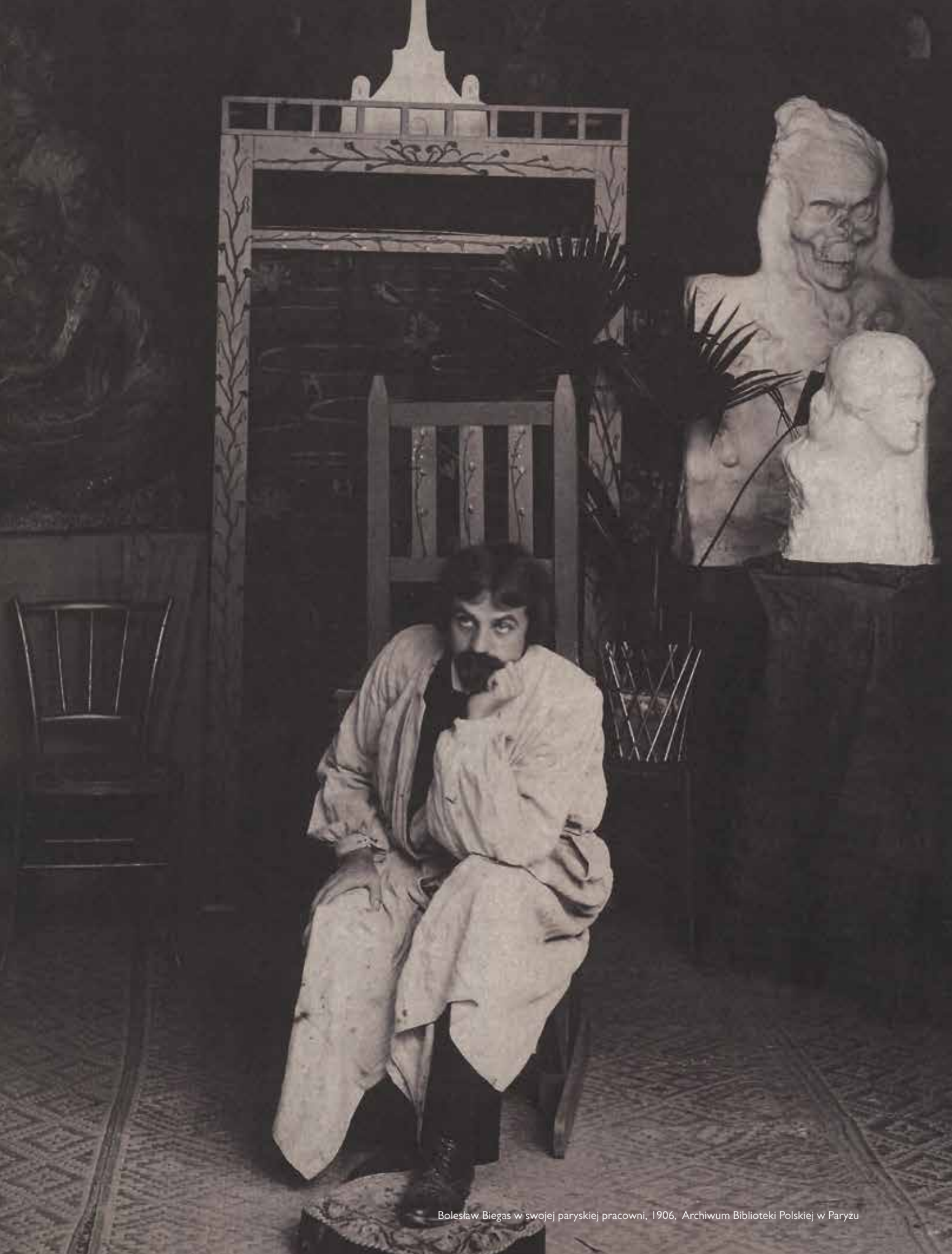
Bolesław Biegas tworzył portrety sferyczne w dwóch okresach. Pierwszy z nich przypada na lata 1918-24, kiedy to artysta, prawdopodobnie ze względu na ekonomiczne trudności związane z I wojną światową, musiał porzucić rzeźbiarstwo; drugi miał miejsce na przełomie 1945/1946 roku, kiedy po wyzwoleniu Paryża powstał cykl wizerunków słynnych polityków połowy XX wieku (wśród nich znaleźli się m.in. Churchill, Stalin i de Gaulle). Prezentowana w katalogu praca pochodzi z pierwszej fazy uprawianego przez Biegasa sferyzmu. Kompozycja wykazuje analogie z kilkoma innymi obrazami Biegasa; wymienić trzeba tutaj przede wszystkim „Meteoryt” i „Wątpliwe pytanie” z kolekcji Biblioteki Polskiej w Paryżu oraz „Echo” i „Portret sferyczny” z kolekcji Roberta Szustkowskiego. Podobieństwa w kolorystyce i wkomponowaniu wizerunku w barwne kręgi pozwalają datować naszą pracę na lata 1922-24, tj. na okres, w którym awangardowa koncepcja sferyzmu została już przez Biegasa w pełni zdefiniowana.

Biegas przedstawił paryskiej publiczności swoje sferyczne prace po raz pierwszy 20 marca 1919 roku. Wystawa odbyła się w Pavillon de Magny przy l'Avenue Victor Hugo 55. Wernisaż musiał być wielkim sukcesem, skoro w kolejnych tygodniach o Biegasie rozpisywała się francuska prasa. Dzięki niej wiemy, że artysta zaprezentował wiosną 1919 roku około 40 płócien ukazujących akty i portrety wpisane w dynamiczne, koliste formy.

Monografista Biegasa, Xavier Deryng, w poświęconej artyście książce zebrał część z opublikowanych wtedy opinii. Bez wątpienia jedną z najciekawszych (i najbardziej entuzjastycznych) jest jednak nie tekst powstały pod wpływem wystawy Biegasa, ale wyniki z wizyty w pracowni artysty jeszcze przed wernisażem. Michel Georges-Michel widział sferyczne kompozycje jeszcze w 1918 roku. Krytyk pisał: „Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu – ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odrodzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnią witraże sferyczne? (...) Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski” (M. Georges-Michel, Spherisme, „Paris-Midi”, 6.06.1918). Inny krytyk, Gustav Kahn, pisał: „W Pavillon de Magny Biegas prezentuje obrazy sferyczne. Są interesujące, gdyż pojawiające się w nich kolory i linie stanowią uogólnienie poszukiwań pointylistów francuskich. Każda linia, każdy ton daje początek kuli linii i barw, ale jako że wszystkie te okręgi się przecinają, efekt polega na utworzeniu tła dla fantazyjnej geometrii, jeśli te dwa słowa mogą

iść w parze. To coś na kształt logicznej i poukładanej mozaiki, na której wznosi się figura. Japończycy stosowali w ceramice zdobione tła, które, wywodząc się z innej zasady, tworzą czasami podobny efekt. Te wielobarwne tła zastępują artyście złote tło, na którym przedstawione były postaci prymitywistów. Postaci, które Biegas oprawia w arabeski, są oczywiście stylizowane, ale dzięki umiejętnościom artysty niektóre z tych wizerunków są urocze” (Gustav Kahn, Wystawa Biegasa, „L'Heure”, 20.03.1919, tłum. Xavier Deryng).

Po wernisażu wystawy Biegasa sferyczne obrazy wywołały duże zamieszanie. Część konserwatywnych krytyków widziała w nich kolejną po kubizmie formę upadku sztuki. Kronikarz artystyczny „L'Eclair” grzmiał w sensacyjnym nagłówku: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz 'sferyzm', który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika”. Problematyczna pozostaje sama nazwa nadana zespołowi prac Biegasa. Kolejny dwudziestowieczny „izm” ma bowiem nieco rozmyte znaczenie. Pojęcie „sferyzm” używano jeszcze przed I wojną światową w kontekście sztuki Františka Kupki. Michaił Larionow swoje prace z roku 1913 określał jako sferystyczne i rondystyczne. Koła i łuki wykorzystywali w tym co Biegas okresie m.in.: Robert Delaunay, Giacomo Balla, Fortunato Depiro, Patrick Henry Bruce, Arthur B. Frost. Biegas najwyraźniej jednak podkreślał ściśły, geometryczny charakter abstrakcyjnych motywów i używał do ich kreślenia cyrkla, eliminując rozmazaną poetykę charakterystyczną np. dla orficznych kręgów Delaunaya. Xavier Deryng pisał: „Tworząc sferyzm, Biegas wniósł wyjątkowy wkład do debat artystycznych prowadzonych przez paryską awangardę. Nawet jeśli (...) sferyzm pojawił się przed pierwszą wojną światową, poszukiwania Biegasa przedstawiają (...) pewne elementy wspólne z futuryzmem. 'Futurystyczna sympatia' wyrażona przez samego Marinettiego potwierdza to zestawienie. Sferyzm pozostaje jednak naznaczony przekonaniami symbolistycznymi Biegasa. Na planie formalnym niewielu artystów wykorzystywało w sposób tak długotrwały formy kuliste. Biegas znał z pewnością poszukiwania swego rodaka, rzeźbiarza Eliego Nadelmana, który w 1909 roku wystawił w Galerie Druet rysunki złożone z okręgów. (...) Biegas nie utrzymywał wówczas żadnych kontaktów z konstruktywistami polskimi i żaden z jego obrazów sferycznych nie był reprodukowany w Polsce. Nie komentowano go również w polskiej prasie, która zapomniała o Biegasie już na początku lat dwudziestych. W Paryżu sferyzm dostarczył Biegasowi nowych wielbicieli, szczególnie w dzielnicy Montparnasse. W pracowni Claude'a Chauviere'a, jak opisywał Louis Vauxcelles, degustowano szampana w słóczkach po konfiturach, chwalać kolejno zalety kubizmu i sferyzmu. List Henry'ego Lafrayette'a z 2 kwietnia 1919 roku, kierownika działu nowości w wytwórni Etablissements Gaumont, świadczy także o kontaktach Biegasa z kinematografią: 'Bardzo mi miło dowiedzieć się, iż był Pan usatysfakcjonowany ujęciami kinowymi wykonanymi w Pana pracowni oraz sukcesem, jakie odniosły. Ujęcia te puszczane są wciąż w wielu kinach prowincjonalnych. Zostały także wysłane do naszej wytwórni w Nowym Jorku, aby mogły być edytowane w Ameryce'”. (Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2004, s. 127-129)



Bolesław Biegas w swojej paryskiej pracowni, 1906. Archiwum Biblioteki Polskiej w Paryżu

6

MELA MUTER (1876 - 1967)

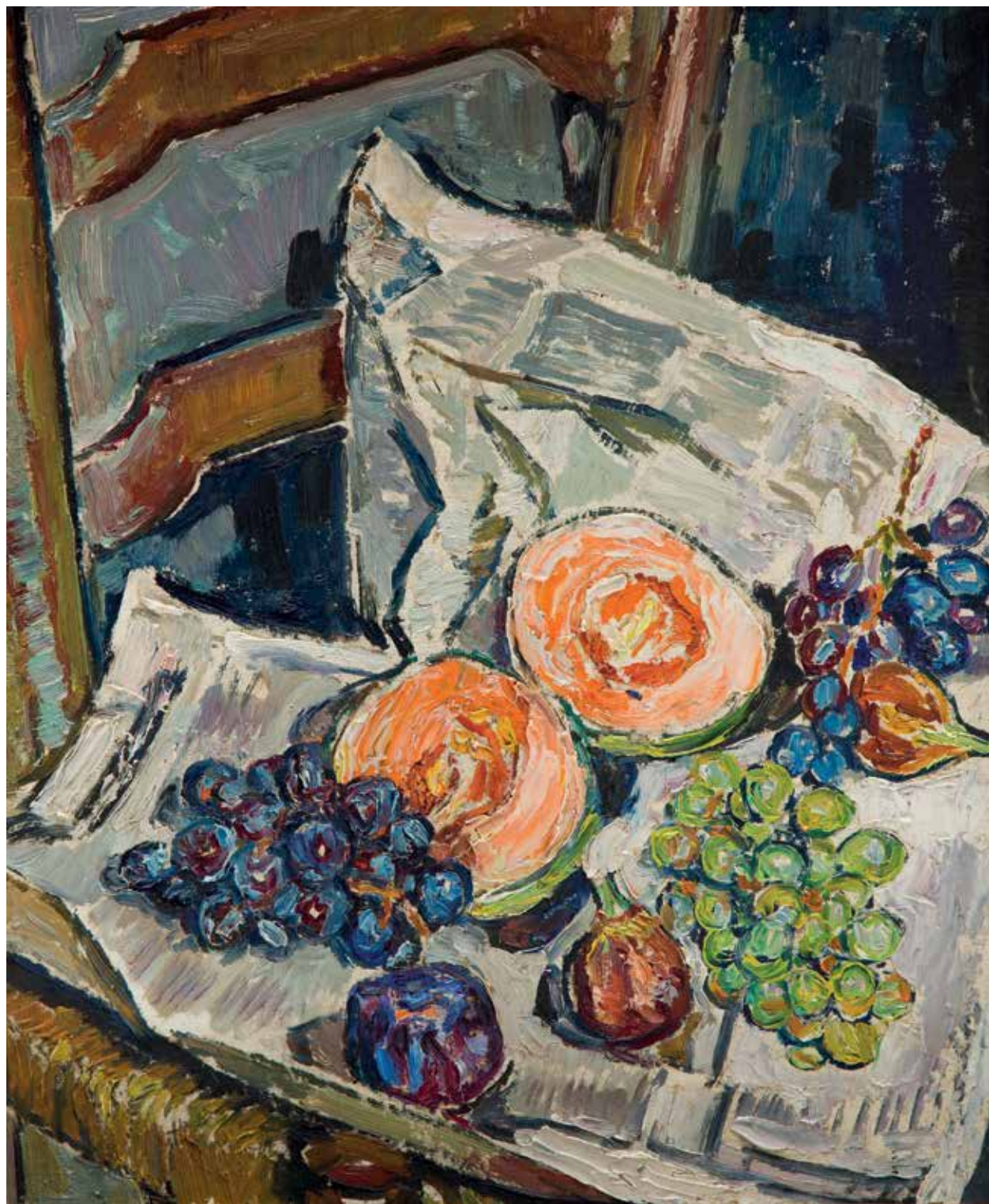
Martwa natura z melonem i winogronami, 1943

olej/sklejka, 45 x 38 cm

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'MELA MUTER | AVIGNON 1943'

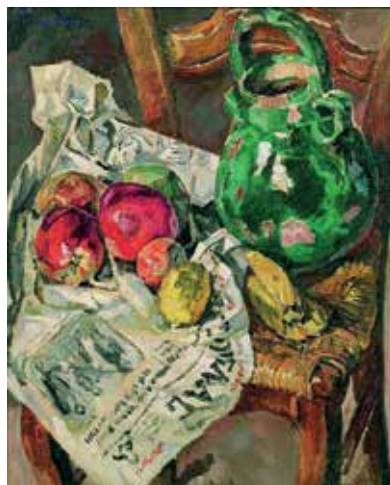
cena wywoławcza: 60 000 zł ↑

estymacja: 80 000 – 120 000





Martwa natura z pomidorami, ok. 1920, MNW



Martwa natura, kolekcja prywatna

Rekwizyty znajdujące się na prezentowanym obrazie: drewniane krzesło obite wiklinową plecionką, pomięta gazeta i owoce, odnaleźć można na kilku pracach powstałych w trudnym dla malarki okresie okupacji. Jak zaświadcza wypisana na odwrocie kompozycji data 1943 – obraz pochodzi z czasu, kiedy Muter mieszkała w Awinionie na południu Francji. Malarka opuściła Paryż po wkroczeniu do miasta nazistów w 1940 roku. Zamieszkała początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym papieskim mieście. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim Collège Sainte-Marie uczyła rysunku, wykładała francuską literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały pejzaże z okolic Awinionu i nieliczne martwe natury. W tym samym czasie Muter opracowała prawdopodobnie kilka nieopublikowanych do dzisiaj utworów literackich, m.in. „Kuchnię malarską” („La cousine de la peinture”).

Patrząc na prezentowany obraz należy pamiętać, że martwa natura zajmowała w twórczości Meli Muter miejsce szczególne. Paradoksalnie wczesna twórczość malarki nie zapowiadała jednak, że w przyszłości jej natures mortes staną się jedną z najciekawszych propozycji artystycznych Szkoły Paryskiej. W swoich pierwszych, powstałych około 1900 roku pracach Muter umieszczała niekiedy w tle drobne przedmioty, traktowane do pewnego stopnia jako niezależne martwe natury. Pierwszą niezależną kompozycją z tego gatunku był jednak dopiero wystawiony w Zachęcie w 1907 roku obraz „Białe kwiaty”. Do martwej natury Muter wróciła w latach pierwszej wojny światowej. Jesienią 1914 roku po wyjeździe do Bretanii namalowała serię martwych natur. Umieszczała na nich ryby i owoce morza – mule, kraby. W tych pracach artystka posługiwała się mocno krwistymi barwami, w których krytycy widzą dziś symboliczny wyraz niepokojów pierwszej wojny

światowej. Paradoksalnie na pracach z okresu 1940-1945 nie da się odnaleźć podobnego, groźnego napięcia. Obrazy Meli Muter z lat 40. są wyciszone, spokojne – jakby wbrew atmosferze tego czasu. Wiadomo przecież, że pobyt Muter w Awinionie był okresem wzmożonego lęku – pochodząca z rodziny żydowskiej artystka bała się gestapo i borykała się z problemami finansowymi. Być może to właśnie w tym kontekście należy patrzeć na „Martwa

naturę z winogronami”. Muter, nie mając zamówień portretowych (wiadomo, że portretowała Emile'a Verdet, kucharza i właściciela restauracji „Le Coq Hardi” za darmo, niejako w podzięcie za okazaną jej pomoc) i środków na opłacenie modela, szukała „tańszych” tematów malarskich, takich jak martwa natura i pejzaż. Stąd symptomatyczne wydaje się to, czym jest biała plachta, na której znajdują się owoce. Jest to nie obrus, ale stara gazeta (nota bene motyw gazety, na której rozkłada się kuchenne sprzęty, wydaje się w przypadku prezentowanego obrazu zaczerpnięty z twórczości któregoś z francuskich bądź hiszpańskich kubistów: Juana Grisa albo Georges'a Braque'a). Podobnie fakt, że owoce znajdują się nie na blacie stołu, ale na krześle, może kojarzyć się ze słynnymi martwymi naturami Vincenta van Gogha, dla których podstawą jest również krzesło obite wiklinową plecionką.

Choć Mela Muter kształciła się w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa, Académie de la Grande Chaumière oraz w Académie Colarossi w Paryżu, przez całe życie uważała się za samouka. Jej szkołą artystyczną były liczne przyjaźnie, które nawiązała w międzynarodowym paryskim środowisku. Mela Muter przybyła do Francji wiosną 1901 roku, w tym samym mniej więcej czasie, co Eugeniusz Zak. Była blisko związana z działającą w Paryżu polską kolonią artystyczno-literacką, ale jej życie nie zamknęło się na polskim podwórku. Utrzymywała przyjacielskie relacje z Romainem Rollandem, Diegiem Riverą, Augustem Perretem (który zaprojektował dla niej kamienicę w Paryżu). Zawiązana w 1925 roku znajomość z Rainerem Marią Rilke zaowocowała bogatą korespondencją i dedykowanymi malarsce utworami poety. Muter wystawiała głównie w Paryżu, ale brała też udział w ekspozycjach polskiej sztuki w Towarzystwie Artystów Polskich (1914) i Galerie du Musée Crillon (1922). Choć za życia Meli Muter sporo jej obrazów trafiło do zbiorów muzealnych, wydaje się, że twórczość artystki lepiej jest znana i bardziej doceniana przez kolekcjonerów i amatorów niż przez muzealników. To prawdopodobnie specyficzna sytuacja malarki emigracyjnej, odciętej od żywej kultury rodzinnego kraju, a niezupełnie wpisanej w historię sztuki przybranej ojczyzny, spowodowała, że jej twórczość częściej pojawia się na wystawach zbiorowych znanych kolekcji prywatnych”. (E. Bobrowska, Portret szalonych lat, [w:] Malarstwo Meli Muter, Warszawa 2010, s. 31)



Mela Muter, Archiwum Emigracji, Toruń

7

MELA MUTER (1876 - 1967)

Portret mężczyzny w kapeluszu

olej/plótno, 63 x 50 cm

sygnowany p.g.: 'Muter'

opisany na odwrociu: 'Retrouve au 1962'

na odwrociu papierowe nalepki z: Galerie Gmurzynska, Lempertz, Zimmermann & Heitmann

cena wywoławcza: 110 000 zł †

estymacja: 150 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Niemcy

„Kiedy mówi się, starając zrobić mi komplement – 'Pani tworzy portrety psychologiczne' – ogarnia mnie bunt! Nie, ja wcale nie maluję portretów psychologicznych, ja nawet nie wiem, co trzeba uczynić, by stworzyć portret psychologiczny. Nie zadaję sobie nigdy pytania, czy osoba znajdująca się przed moimi sztalugami jest dobra, fałszywa, hojna, inteligentna. Staram się zawładnąć nią i przedstawić, tak jak czynię to w przypadku kwiatu, pomidora czy drzewa, wczuć się w jej istotę: jeśli mi się to udaje, wyrażam się przez pryzmat jej osobowości”.

MELA MUTER W WYPOWIEDZI DLA „LES CAHIERS DE L'ÉTOILE”, 1929





Vincent van Gogh, Patience Escalier, 1888, kolekcja prywatna, Wiki CC

„Przed jej sztalugami – pisała w monografii artystki Ewa Bobrowska – przewinęły się najbardziej interesujące osobistości Paryża 'szalonych lat'”. W pozostałych po niej dokumentach znaleźć można dedykowane jej książki wybitnych literatów. Była przyjaciółką bądź towarzyszką życia tak niepospolitych umysłów, jak poeci Leopold Staff, Rainer Maria Rilke, działacze polityczni: Michał Mutermilch i Raymond Lefebvre, krytyk i historyk sztuki Roger Fry. Malowała swoich bliskich, kolegów artystów, architektów, muzyków, literatów, polityków, dyplomatów, działaczy, marszandów, arystokratów, laureatów Nagrody Nobla. Malarka pozostawiła po sobie niezwykle bogatą, choć rozproszoną spuściznę, prawdziwą galerię wizerunków wybitnych jednostek, dzięki którym międzywojenny Paryż był rzeczywistą artystyczną i intelektualną stolicą ówczesnego świata. Obok tych oficjalnych portretów istnieje jednak drugi nurt sztuki Muter. W jego skład wchodzi portrety staruszek i starców, bretońskich rybaków, katalońskich chłopów, mieszkańców okolic Awinionu, w którym malarka ukrywała się w czasie wojny. Prezentowany portret mężczyzny w kapeluszu należy do tego właśnie mizeralistycznego nurtu jej sztuki.

Muter unikała „ładnego” obrazu rzeczywistości, często posługiwała się zgaszoną tonacją barw, eksperymentowała z fakturą farby i pointyлизmem. Charakterystyczne dla jej obrazów są plamy układające się w szorstkie desenie i łamiące się formy. Farbę kładła często na niezagruntowanym, chropowatym płótnie, co pomagało jej uzyskać ekspresywny, rozmiotany efekt. Niewątpliwie są pokrewieństwa sztuki Muter z malarstwem van Gogha i Vuillarda. Według Elżbiety Grabskiej pośredniczką, która zaszczerpiła młodej Meli Muter melancholijno-ekspresyjną koncepcję sztuki, mogła być Gabriela Zapolska (pisarka posiadała w swojej kolekcji m.in. „Spadające liście” van Gogha).

Patrząc na formalne cechy portretu mężczyzny w kapeluszu (bliski, intymny sposób kadrowania, szczelne wypełnienie kompozycji postacią, typ wizerunku) i melancholijny wyraz twarzy starca, nie sposób nie pomyśleć właśnie o sztuce Vincenta van Gogha. Mieszkająca w Paryżu artystka dobrze poznała jego malarstwo

już w pierwszej dekadzie XX wieku, kiedy van Gogh z „artysty przeklętego” stawał się emblematem sztuki nowoczesnej. Odziaływanie van Gogha na sztukę Muter jest oczywiście złożone. Z jednej strony objawia się w kwestiach bardzo przyziemnych, jak np. rozwiązania warsztatowe: chropowata faktura czy ciemny, wijący się płynnie kontur. Z drugiej możemy mówić o ideowym pokrewieństwie. W latach 80. XIX wieku van Gogh namalował serię portretów ukazujących mieszkańców Arles – starców, robotników, ludzi ubogich. Muter, która podczas swoich podróży po Bretanii, jeszcze przed I wojną światową podjęła podobną problematykę, musiała być świadoma wpływu jaki wywarła na nią holenderski malarz.

W przypadku prezentowanego obrazu „niebezpieczne związki” ze sztuką van Gogha są szczególnie wyraźne. Po pierwsze kompozycja obrazu wydaje się bliźniaczo podobna do namalowanego przez van Gogha w 1888 roku portretu Patience Escalier. Model Muter, podobnie jak model van Gogha, ubrany jest w błękitną bluzę, ma na głowie kapelusz, dłoń trzyma na lasce. Po drugie: patrząc na dolne partie obrazu Muter, na których widać poły bluzy i wykreślony mistrzowską linią, wijący się płynnie granatowy kontur, nie sposób nie pomyśleć o typowym dla sztuki van Gogha z przełomu lat 80. i 90. sposobie malowania tkanin. Na słynnym błękitnym „Autoportrecie” artysty (obecnie w Musée d'Orsay, wcześniej w zbiorach Luwru), który ze względu na liczne reprodukcje w prasie artystycznej Muter musiała znać, mamy do czynienia z podobnym zabiegiem plastycznym. Nawet jeśli współcześnie pokrewieństwa między sztuką van Gogha a Muter wydają się oczywiste, należy pamiętać, że krytyka współczesna Muter widziała w nich wielką zaletę i nie odmawiała malarce oryginalności. Mieczysław Sterling, jeden z najwybitniejszych krytyków okresu międzywojennego pisał o Muter: „Jeżeli ulegała wpływom, to artystów najbardziej rewolucyjnych. Wpływy były przejściowe, wychodziła spod nich przewagą własnej indywidualności, na której zbudowała osobistą swoją formę”. (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamojski – Mela Muter, „Głos Prawdy”, 1929, nr 6, s. 3)



MOJŻESZ KISLING (1891 – 1953)

Portret młodego Włocha, 1924

olej/plótno, 83 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 250 000 ₺
estymacja: 400 000 – 600 000

POCHODZENIE:

- Collection Brooks, Paryż
- Galerie Van Leer, Paryż
- Collection Eva Greenspan, Londyn

LITERATURA:

- J. Kessel i J. Kisling, *Kisling 1891-1953*, Turin 1971, vol. I, s. 107, nr 46

„Sztuka Kislinga pragnie być całkowicie awangardowa i zasługiwać w najwyższym stopniu na miano kontynuatorki dzieła jego wielkich poprzedników. Idąc za przykładem dawnych mistrzów i żyjąc pełnią życia, jakie jest mu dane w jego epoce, Kisling marzy o luksusie, bogactwie i sile, lecz nie pozostaje głuchy na głos rozsądku. Nie chcąc skończyć równie marnie jak niektórzy realiści, od początku wyznacza materii nową rolę, podporządkowuje ją sobie, wskrzeszając stary poet-ycki mit. Można zatem pokusić się o zdefiniowanie jego osobowości za pomocą określenia: natu-ralizm zorganizowany”.

ANDRÉ SALMON, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY OBRAZÓW KISLINGA, 27.10-7.11.1919,
GALERIE E. DRUET, TŁUM. ANNA TRZNADEL-SZCZEPANEK.





Moïse Kisling, Autoportret, przed 1920, Wiki CC



Pablo Picasso, Paquerette i Moïse Kisling w Caffé La Rotonde, fot. Jean Cocteau, 1916, Wiki CC

Awanturnicze życie Kislinga sprawiło, że etykietę kobieciarza i rozrabiaki próbowała nadać mu nie tylko francuska prasa (którą dziś określilibyśmy mianem „prasy plotkarskiej”), ale również krytyka artystyczna. Książę Montparnasse'u, bo tak zgodnie nazywano nad Sekwaną polskiego artystę, doczekał się w okresie międzywojennym licznych opracowań szeroko analizujących fakt, że jest on „malarzem kobiet” (z tych bardziej plotkarskich wymienić można obszerny artykuł Florent Fels, Kisling, „Vogue”, lipiec 1927, oraz tekst Rene Barotte, Kisling, peintre des femmes, „La vie artistique”, grudzień 1931). Przez wiele lat wypominano mu pojedynek z Leopoldem Gottliebem, chętnie wspominano o jego porannych powrotach do pracowni, hulaszczym trybie życia.

Rewersem tego malowniczego wizerunku artysty była sztuka. Oprócz zmysłowych aktów, które miały w oczach prasy potwierdzać awanturniczą reputację Kislinga, malarz tworzył w latach 20. także przejmujące, melancholijne portrety. Prezentowany „Portret młodego Włocha” należy właśnie do tej grupy prac.

Obraz przedstawia kilkunastoletniego chłopca o delikatnej, południowej urodzie. Stateczna poza i spokój modela, typowy raczej dla osoby dorosłej niż dziecka, budują nastrój kompozycji. Jej charakterystycznymi elementami są posmutniałe, zastygłe w bezruchu oczy oraz ich ciemno-atramentowa barwa (polskiemu odbiorcy ich forma może skojarzyć się ze słynną „Dziewczynką z chryzantemami” Olgi Boznańskiej). Nastrój powagi i wyciszenia zdaje się rozbić ciepła, brunatno-złota kolorystyka pracy, która – podobnie jak sam sposób myślenia o kompozycji i atmosferze – ma zapewne związek z późnymi płótnami Modiglianiego, jednego z najważniejszych malarzy Szkoły Paryskiej i bliskiego przyjaciela Kislinga.

Chociaż obraz Kislinga daje się łatwo odczytać w kontekście współczesnych nurtów sztuki Paryskiej – przede wszystkim modelu portretu melancholijnego, który w latach 30. ewoluje w kierunku sztuki mizantropijnej (stąd u Kislinga liczne przedstawienia żebraków, Romów, czy bezdomnych), kontekstem dla niego może być też dawne malarstwo. Wiadomo bowiem, że Kislinga bardziej niż kubizm i Picasso interesowały zbiory Luwru. Dziennikarki i krytycy odwiedzający jego pracownię z niejakim zdziwieniem

odnotowywali, że znajdują się w niej nie tylko butelki, lecz także tomiki poezji i albumy z dawnym malarstwem. Patrząc na „Portret młodego Włocha” można wychwycić kilka zapożyczeń z nowożytnej sztuki. Skojarzenia, które nasuwają się najmocniej, to sztuka Bronzina i Pontorma, dwóch mistrzów dojrzałego renesansu. Bufiaste rękawy koszuli chłopca, emaliowy, lśniący sposób potraktowania jego skóry, rzeźbiarska niemal przestrzenność jego ciała, czy wreszcie wydłużenie sylwetki – wszystkie te elementy przywołać mogą na myśl klasyków florenckiego manierizmu.

Równocześnie nie można zapomnieć, że Kislingowski typ portretu melancholijnego wykazuje analogie z obrazami paryskich malarzy, np. Amedea Modiglianiego, wczesnego Picassa, czy Polaków: Eugeniusza Zaka i Tadeusza Makowskiego. „Rozkrok”, w którym znajduje się malarstwo Kislinga z lat 20. i 30., powiązanie zarówno ze sztuką klasyczną (przede wszystkim w formie i technice), jak i współczesną (przede wszystkim w wyrazie emocjonalnym) sprawiło, że krytyce trudno było przypisać Kislinga do jednego z obozów. Być może zresztą stąd wynikało skupienie się prasy nie na kłopotliwej sztuce Kislinga, a na łatwiejszej do uchwycenia awanturniczej biografii.

Z ważniejszych prób nazwania sztuki Kislinga warto wymienić koncepcję niemieckiego krytyka Franz Roha, który widział w 1925 roku w Kislingu „postekspresjonizm” i „magiczny realizm”. Ostatecznie przyjęła się zaproponowana przez Gustava Hartlauba nazwa „nowa rzeczowość”, która w przypadku malarstwa Kislinga wydaje się szczególnie trafna. Lśniąca faktura i dekoracyjna połyskliwość jego płócien odsyłają bowiem właśnie do namacalnej konkretności rzeczy. W oczach przyjaciela artysty André Salmona jego sztuka jawiła się z kolei jako „naturalizm zorganizowany” – analizowany w opozycji do sztuki flirtującej z kubizmem. Salmon pisał: „Zwraca uwagę fakt, że Kisling w młodości odnosił się dość obojętnie do wzorców, jakie miał wokół siebie. Jest nawet coś swoiście wspólnego z pogardą do przyjęcia 'pewników' akceptowanych przez dygnitarzy, czeladników i terminatorów Szkoły uważanej aktualnie za najwyższy autorytet. Kisling odrzuca ich manierę 'medytowania nad geometrią'. Oko tego malarza jest czarnym lustrem, w którym nic nie ulega deformacji w sposób przypadkowy”. (André Salmon, Wstęp do katalogu wystawy obrazów Kislinga, 27.10-7.11.1919, Galerie E. Druet, tłum. Anna Trznadel-Szczepanek)



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854 - 1918)

Kwiaty w wazonie

olej/plótno, 61 x 46 cm

na odwrociu pieczęć: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ | E.Ślewiński'

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 220 000 – 350 000

POCHODZENIE:

-kolekcja prywatna, Polska

- kolekcja Eugenii Ślewińskiej, żony artysty

„Kwiatowy wątek przewija się przez prawie całą 30-letnią działalność Ślewińskiego. (...) Ślewiński nie traktuje kwiatów jako dekoracji mieszkania. Przeciwnie: oddziela je draperią albo obojętną ścianą od otoczenia, nadając im cechy indywidualnego bytowania. (...) Kwiaty Ślewińskiego, nie są ani 'jak żywe', ani stylizowane na kwiaty z zielnika, a tym mniej z botanicznego atlasu. Są zaprzeczeniem naturalistycznego odtwarzania(...). Są traktowane syntetycznie, wyrazowo, nastrojowo - tak jak może być traktowana indywidualność portretowanej osoby.”





Kwiaty w wysokim wazonie, kolekcja prywatna

W podobnym tonie co cytowana na poprzedniej stronie Władysława Jaworska, wypowiadał się o martwych naturach Ślewińskiego Jan Kasprówicz. Pisał on: „A Pańskie kwiaty! Te maki, te anemony, te słoneczniki. To nie doskonale fotografie rzeczy, które żyły, ale zgasły z chwilą, gdy się znalazły na kliszy, to wiecznie żyjące indywidualizmy, zadziwiające nie tylko techniką, ale przede wszystkim melancholijną muzyką Pańskiej duszy”.

Chociaż kilka tropów obecnych w – krótkiej przecież - wypowiedzi poety pozwoliło by na zbudowanie szeregu niezależnych interpretacji (Kasprówicz odwołuje się zarówno do tzw. „sprawczości rzeczy”, figury *ars longa vita brevis*, psychologizmu, czy problemu związków fotografii ze sztukami plastycznymi), niewątpliwie najbardziej znaczącym jest wykorzystanie kategorii melancholii. Poeta zobaczył w obrazie Ślewińskiego nie tylko przedmioty, ale także nastrój. Nie wynika to zapewne z chęci upoetycznienia obrazu *post factum*, ale raczej z przyjacielskiej relacji jaka łączyła Kasprówicza ze Ślewińskim. Poeta, znając artystę prywatnie mógł stwierdzić, że wyraz jego prac i osobowość ich autora są ze sobą organicznie połączone. Na melancholijne wyciszenie, beczasowość, czy wygaszenie malarstwa artysty zwracali na przełomie XIX i XX wieku uwagę również inni, luźniej związani ze Ślewińskim krytycy. Działo się tak zapewne ze względu na stosowanie przez malarza specyficznych środków formalnych. Obok typowego dla szkoły Pont-Aven syntetyzmu była to przede wszystkim nasycenie, kolorystyka. Wysoko cenili ją m.in. Gauguin („Pamiętaj, Ślewiński, nie wychodź nigdy ze swojej ciemnej gamy!” – miał powiedzieć kiedyś do Ślewińskiego (W. Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 87). Ciemne tony kładzione przez artystę na płótnie o charakterystycznych grubych spłotach pozwalały mu uzyskać rzadko spotykaną we francuskiej sztuce tego czasu *maniera tenebrosa*. Ten sposób malowania jest typowy dla wczesnych, paryskich i bretońskich kompozycji artysty z lat 90 XIX wieku. Na swoich płótnach Ślewiński działał wbrew recepturom dawnych mistrzów, twórców martwych natur z Holandii i Flandrii. Artysty nie interesowało bowiem ani oddanie blików światła na soczystych owocach, ani miękkości płatków kwiatów czy po prostu materialności przedmiotu. Przedmioty ujęte (w myśl zasad postimpresjonizmu) w sposób syntetyczny nie mają łudzić widza swoim realizmem. Ślewińskiemu można przypisać za to pozornie banalną, ale w końcu XIX wieku rewolucyjną myśl Maurice’a Denisa: „Obraz jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku”. Na tle innych powstałych w *maniera tenebrosa* martwych

natur Ślewińskiego, prezentowany obraz wyróżnia się śmiałym operowaniem kontrastami.

Uwagę przykuwają bowiem ostre zestawienia i krzykliwe, wybijające się pomarańczowe płatki kwiatów. Na innych płótnach (jak np. słynnej „Masce i książkach” z 1897 roku (MNW) artysta postępuje w sposób dużo bardziej powściągliwy i wygasza wszelkie kontrasty. W prezentowanym obrazie jak chyba tylko na „Kwiatach w wysokim wazonie (kolekcja prywatna) Ślewiński przybliżył się do odrealnionych martwych natur Paula Gauguina. Pracę można też porównać do obrazu Ślewińskiego z 1903 roku: „Wysoki flakon z kwiatami, ceramiczna waza i jabłko” z kolekcji rodziny Altschulow w Nowym Jorku. Chociaż na wszystkich trzech kompozycjach artysta przedstawił ten sam zielonkawy secesyjny wazon, nowojorski obraz jest dużo bardziej konwencjonalny, od pozostałych. Na wszystkich pracach widać jednak charakterystyczny dla Ślewińskiego sposób pracowania nad formami.

Syntetyzm Ślewińskiego - i to właśnie odróżnia go od pozostałych malarzy działających w Pont-Aven - nie był dla jego sztuki po prostu jedną z masek przybranych po zetknięciu się z Gauguinem czy kolejnym z artystycznych wcieleni. Ślewiński nie podporządkowywał się doktrynie Gauguina, nie narzucił jego stylu swojemu malarstwu, ale - jak pisała Władysława Jaworska - wszedł do malarstwa przez syntetyzm, a ten styl można właściwie uważać za przyrodzoną artyście formułę. Władysława Jaworska, wybitna badaczka sztuki Ślewińskiego i kolonii artystycznej skupionej w Pont-Aven, w znamienny sposób pisała również o specyfice martwych natur Ślewińskiego: „[Artysta] włączył się ze specjalną predylekcją w ten kwiatowy festyn, malował kwiaty ze szczególną czułością i wynikającą może z emocjonalnego stosunku wirtuozerii. Kwiaty polne w zwykłych glinianych dzbankach, rzadziej kwiaty ogrodowe w szklanych flakonach, w wazonach z Delft (...). Ten kwiatowy wątek przewija się przez prawie całą 30-letnią działalność Ślewińskiego. (...) Ślewiński nie traktuje kwiatów jako dekoracji mieszkania. Przeciwnie: oddziela je draperią albo obojętną ścianą od otoczenia, nadając im cechy indywidualnego bytowania. (...) Kwiaty Ślewińskiego, botanicznie jednoznaczne - astry, cynie, maki, piwonie - nie są ani 'jak żywe', ani stylizowane na kwiaty z zielnika, a tym mniej z botanicznego atlasu. Są zaprzeczeniem naturalistycznego odtwarzania listków, płatków, pręcików, słupków. Są traktowane syntetycznie, wyrazowo, nastrojowo - tak jak może być traktowana indywidualność portretowanej osoby.”



ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 – 1986)

Dwie kobiety, 1925 r.

olej/plótno, 48,50 x 55 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu do płótna przyklepiona nalepka domu aukcyjnego TROSCY; na odwrociu czerwony stempel: „Partyka Gallery”; na bieżymie odcisk lakowej pieczęci: „KUNSTGALERIE | DeVayst | Lokeren” oraz odręczny napis: „Property of Mr. B. Dalis”

cena wywoławcza: 150 000

estymacja: 180 000 – 250 000

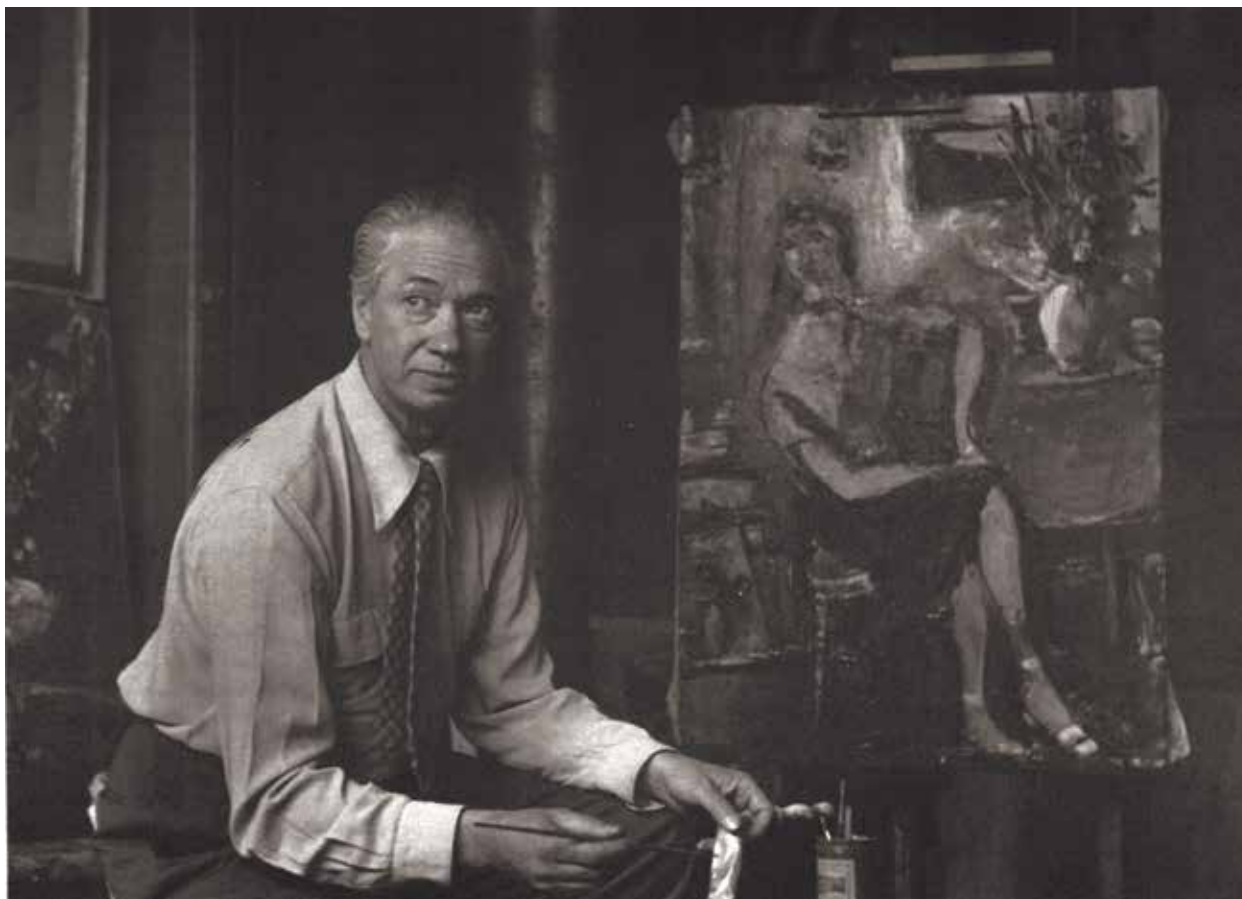
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Partyka Gallery, Kraków
- Kunstgalerij De Vuyst, Belgia
- kolekcja B. Dalis

"Płótna Menkesa mają wspólny mianownik, którym jest pewien ładunek liryzmu. Wszystkie elementy wyrażają ten ładunek, będąc wykładnikiem tej samej myśli, owej istoty zmysłu plastycznego. Ta subordynacja malarskiego wszechświata rządzonego nadrzędnym zmysłem, wywodząca się z romantycznego charakteru, godna jest zatem miana klasycznej równowagi. To tak jak ciasto, które długo wyrabiane, rośnie i staje się chlebem".

E. TRIADE, MENKES, LE TRIANGLE, TŁUM. M. BRODKA [ZA:] SIGMUND MENKES, NOWY JORK 1997, s. 17





Zygmunt Menkes, 1948

„W Paryżu Menkes spędził prawie dwadzieścia lat; tam też w 1928 roku ożenił się ze studiującą na Sorbonie Stanisławą Teodorą Weiss, która tak wspominała te czasy: „Rodzice przez dłuższy czas nie chcieli się zgodzić na mój wyjazd do Paryża. Zgodzili się tylko dzięki temu, że miałam być pod opieką przyjaciela rodziny, adwokata, doktora Wepera, dużo starszego ode mnie. To był człowiek, który znał całą moją rodzinę, mieszkał w domu mojego dziadka we Lwowie. W pewnym momencie okazało się, że się we mnie kocha, bez mojej wzajemności. Aby mi zaimponować zaprowadził mnie na Montparnasse, aby pokazać, że zna świat artystyczny. Przedstawił mnie Zygmuntowi i zamówił u niego mój portret. Pamiętam jak przyszłam na pierwsze posiedzenie do studia Zygmunta, które dzielił z innym malarzem. W czasie sesji ktoś zapukał do drzwi, okazało się, że był to chłopiec z bielizną od prania. Zygmunt i jego kolega nie mieli czym zapłacić. Zrobiła się nieprzyjemna sytuacja i w końcu ja uregulowałam należność. Potem Zygmunt, już jako mój mąż, żartował, że ożenił się ze mną dlatego, iż wykupiłam jego bieliznę...

Niezwykłej urody Stasia Menkes pozowała do wielu portretów, nie tylko swemu mężowi, ale również przyjaciółom — Rajmundowi Kanelbie czy Leopoldowi Gottliebowi. Mieszkając w Paryżu Menkes dużo wystawiał, często na Salonach Jesiennych i Niezależnych, poza tym w Polsce, Kanadzie i Anglii.

Od samego początku kariery Zygmunt Menkes utrzymywał się z malarstwa, co tak wspominała żona: „Na Montparnasse, gdzie było bardzo ciężko, zapraszała Zygmunta na wystawy. Zauważył go wówczas sławny krytyk francuski E. Teriade, który odkrył Chagalla i zapoznał Zygmunta z greckim milionerem i kolekcjonerem, Nico Mazarakim. Mazaraki podpisał z Zygmuntem umowę, w myśl której mąż mój otrzymał miesięcznie określoną sumę, a kolekcjoner zabierał wszystko, co Zygmunt namalował. Nasze życie wyglądało wówczas tak, że w ciągu dnia Zygmunt malował, ja chodziłam na Sorbonę i modelowałam, a wieczorem spotykaliśmy się w kawiarni, najczęściej w „Le Dom” lub „Select”, gdzie schodzili się wszyscy znani artyści. Najbardziej dowcipny z całego towarzystwa był Le-opold Gottlieb...

Kryzys gospodarczy na początku lat trzydziestych nie ominął Francji. W 1935 roku zrobiło się w Paryżu bardzo źle — wspominał Menkes. Nagonka na cudzoziemców, tragiczne warunki ekonomiczne. Tysiące Polaków zatrudnionych w kopalniach francuskich straciło pracę i wracało do Polski. W tym czasie otrzymałam propozycję wystawy od dwóch pań — Lehman (żony gubernatora) i Sullivan, które właśnie odwiedziły Francję, a miały galerię na 57 Ulicy w Nowym



Zygmunt Menkes w swojej pracowni w Riverdale, fot. Cz. Czapliński

Jorku. Właścicielki galerii lojalnie uprzedzały, że zorganizują wystawę i pokryją koszty przyjazdu, ale ze względu na kryzys nie widzą wielkiej szansy na sprzedaż obrazów. Kiedy wróciłem z pleneru w Hiszpanii, gdzie byłem z Nacht-Samborskim, widząc, że w Paryżu sytuacja się nie polepsza, postanowiłem jechać do Stanów Zjednoczonych. Bezpośrednią inspiratorką wyjazdu Menkesa do Ameryki była jednak żona. Zygmunt za nic nie chciał jechać do Ameryki, ale ja przeczuwałam, że coś złego dzieje się w Europie i sama w konsulacie załatwiłam paszporty. W ten sposób, w grudniu 1935 roku Menkesowie znaleźli się w Nowym Jorku, a w roku następnym odbyła się wspomniana wystawa w galerii na 57 Ulicy. Dobrze przyjęta przez krytykę, ale rzeczywiście — niewiele sprzedano.

Trudno było Menkesowi zaadoptować się w nowym środowisku, a właściwie przyzwyczaić się do jego braku, po bujnym życiu paryskim. Trzy razy artysta wracał do Paryża, aby przed samym wybuchem wojny osiąść w Nowym Jorku na stałe. Jeszcze w latach sześćdziesiątych mąż chciał ponownie zamieszkać w Paryżu. Pojechaliśmy do Paryża, wynajęliśmy studio, chodziliśmy oglądać meble, ale po kilku tygodniach mąż się rozmyślił. Powiedział wówczas, że to nie ten sam Paryż. I nie był ten sam. Za bardzo był już skomercjalizowany;

mówiło się tylko o pieniądzach i interesach, a piękne bulwary zastawione były samochodami jak garaże. W Nowym Jorku Menkesowie zamieszkali najpierw na Central Park West przy 69 Ulicy, co tak wspominała żona: naprzeciwko naszego studia wynajęłam pokój Tuwimowi, który był naszym bardzo bliskim przyjacielem. Latem wynajmowaliśmy dom w Connecticut, gdzie Tuwim mieszkał, a ja przyjeżdżałam na weekendy. Tam właśnie powstały słynne „Kwiaty Polskie”. W tym pierwszym okresie w Nowym Jorku spotykaliśmy się z całym wspaniałym towarzystwem; oprócz Tuwima byli Lechoń, Wierzyński, Czermański. Później Menkesowie przenieśli się do studia przy Gramercy Park, a w końcu kupili dom w Riverdale oraz letnią rezydencję w Woodstock, w stanie Nowy Jork. Nie było łatwo Menkesowi na początku w Stanach Zjednoczonych; pomagała mu jednak dzielnie żona, która pracowała najpierw jako modelka, a później przez 25 lat jako projektantka mody. W Nowym Jorku Menkes związał się głównie z AAA (Associated American Artists) Gallery, French Art Gallery oraz przez wiele lat wykładał w Art Students League. Oprócz malarstwa olejnego uprawiał gwasze, akwarele, rysunki. Zrobił również kilka rzeźb, kiedy był z wizytą u Jacquesa Lipchitza we Włoszech”.

II

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 – 1986)

Bukiet kwiatów na tle białej zasłony

olej/plótno, 75 x 51 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu nalepka wystawowa z Colorado Springs Fine Arts Center

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 100 000 – 140 000

POCHODZENIE:

- Galerie Georges Giroux, Exposition d'art American Contemporain, 1948
- Colorado Springs Fine Arts Center, Permanent Collection, 1966

„Menkes jest dla mnie jednym z niewielu artystów, który potrafi być całkowicie „modern” bez szkody dla piękna światła, koloru i faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta.”

ARTHUR MILLER W RECENZJI DLA „LOS ANGELES TIMES”, 6 LUTEGO 1949



12

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Portret kobiety

olej/tektura, 60 x 49 cm
sygnowany p.g.: 'Kanelba'

cena wywoławcza: 50 000 zł ↑
estymacja: 60 000 - 80 000

„W kontakcie z malarstwem francuskim [Kanelba] odkrył samego siebie. Bo Kanelba jest przede wszystkim kolorystą, i to nie byle jakim. Przeczulona wrażliwość daje mu bogatą gamę kolorystyczną, jakiej nie powstydziliby się żaden ze znakomitych malarzy paryskich, to też obrazy jego wytrzymują bez trudu sąsiedztwo tak potężnych kolorystów jak Chagall, Pascin i Kisling”

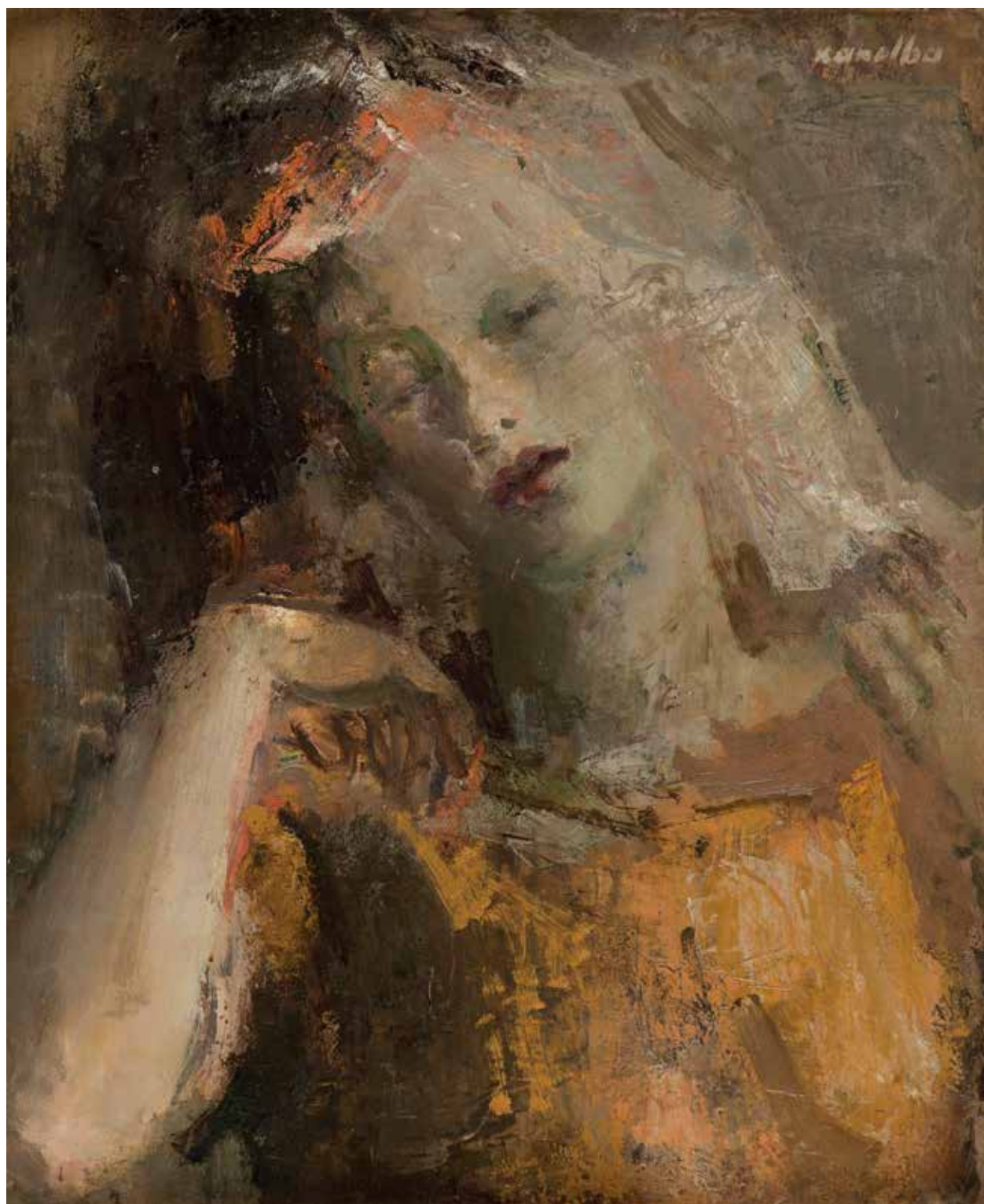
ARTUR PRĘDSKI, „WIADOMOŚCI LITERACKIE”, 1928, NR 29 Z 15 VII

Kanelba z choreograficznym niemal zmysłem ułożył ręce portretowanej, które sprawiają wrażenie istotnego składnika jej duchowej kondycji. Choć malarz wprowadził do kompozycji ruch (kobieta sprawia wrażenie śpiewającej czy mówiącej), całość tchnie rozmarzonym spokojem. Obraz przywołać może na myśl inne „taneczne” portrety Kanelby, przede wszystkim wizerunki słynnej amerykańskiej baleriny: Marii Tallchief.

Na uformowanie się twórczości Rajmunda Kanelby, artysty zaliczanego w poczet École de Paris, złożyły się różnorodne artystyczne impulsy. Kształcił się w pracowni w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ważnych twórców polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22) gdzie zetknął się z silnym

oddziaływaniem ekspresjonizmu. Przez całe życie udzielał się zarówno w polskim, jak i żydowskim życiu artystycznym. Debiutował na II Wystawie Sztuki Żydowskiej w Warszawie – w Paryżu zaś był współtwórcą Grupy Artystów Polskich. Nad Sekwanę malarz przeniósł się w 1925, dzięki pomocy zaprzyjaźnionego Eugeniusza Zaka. Wiele tu wystawiał – były to zarówno pokazy indywidualne (m.in. galerie: Bernheima, Zborowskiego czy Berthe Weill), jak też zbiorowe.

Określając artystyczny rodowód czy próbując opisać malarstwo Kanelby krytycy wskazywali na pokrewieństwo z fowizmem (André Salmon), z ekspresjonizmem (Aurelia Gottlieb), czy z doświadczeniami późnej fazy kubizmu. Niezależnie od tych zaszeregowań jego obrazy przykuwają uwagę żywością kolorów oraz specyficznym, lirycznym nastrojem.



ALFRED ABERDAM (1894 - 1963)

*Martwa natura z trąbkami*olej/plótno, 47 x 62 cm
sygnowany l.d.: 'Aberdam'

cena wywoławcza: 12 000 zł ↑

estymacja: 15 000 - 35 000

Na prezentowanym obrazie znajdujemy typowy dla Alfreda Aberdama sposób budowania kompozycji. Artysta zestawiał przedmioty, które niekoniecznie musiały być powiązane wspólnym przeznaczeniem. Na tle wzorzystej, kremowej tapety odcinają się kwiaty w wazonie – mieszając się równocześnie z jej deseniem. Obok leżą dwie trąbki sygnałowe, przewiązane sznurkiem zakończonym chwostami (tych instrumentów malarz używał niejednokrotnie w swoich obrazach). Nie ma tu dążenia do sugestywnego odtworzenia przestrzeni – pion i poziomy potraktował malarz jednakowo. Są tu barwnymi pasami, których podstawową jakością jest intensywny, jarzący kolor. O malarskiej wirtuozerii świadczy odważne skonstrastowanie czerwieni z błękitem, które dzięki biegłości artysty nie „rozsadziło” wizualnie obrazu.

Alfred Aberdam kojarzony jest przede wszystkim z École de Paris. Jak większość członków tej grupy, był żydowskiego pochodzenia – urodził się we Lwowie, z którym związany był artystycznie jeszcze po wyjeździe nad Sekwanę (jako członek tamtejszej Grupy Plastyków Nowoczesnych oraz Związku Zawodowego Polskich

Artystów Plastyków). Dwuletnie studia na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium przerwała pierwsza wojna światowa (jako żołnierz austriacki dostał się do niewoli i spędził kilka lat na Syberii). Studia podjął ponownie w Krakowie jako uczeń Teodora Axentowicza, by później przenieść się do Berlina – do prowadzonej przez Aleksandra Archipenkę prywatnej szkoły. Było to pierwsze, ważne zetknięcie ze sztuką awangardy. Po nim nastąpił już wyjazd do Paryża, gdzie szybko zwrócił swoją twórczością uwagę wybitnego krytyka i pisarza André Salmona. Zarówno przed wojną, jak i po niej, brał udział w wystawach sztuki polskiej we Francji. Miał też indywidualne pokazy w: Galerie Au Sacre du Printemps (1924), Galerie Katia Granoff (1929, 1952), Tel-Aviv Museum of Art (1962) oraz w genewskim Petit Palais (pośmiertnie, 1970). Wpływ twórczości kubistów i Paula Cézanne’a na Aberdama odznaczył się przede wszystkim w myśleniu o przestrzeni. Nie był jednak nigdy zupełny i malarz tylko stopniowo zbliżał się do abstrakcji. Działo się to już w powojennych kompozycjach, w których przetworzenie ludzkiej sylwetki oddala ją coraz bardziej od cielesnej konkretności. Jak wielu twórców związanych z École de Paris był Aberdam znakomitą kolorystą.



14

ALFRED ABERDAM (1894 - 1963)

Martwa natura, 1939 r.

olej/plótno, 81,50 x 116,50 cm

sygnowany u dołu: 'Aberdam 39'

opisany na odwrociu: 'Alfred Aberdam'

cena wywoławcza: 45 000 zł ↑

estymacja: 55 000 – 70 000

„W gęstej materii barwnej urabiał swoje wczesne obrazy Alfred Aberdam, osiadły później na stałe w Paryżu. (...) W mazistych [kompozycjach] Aberdama, w jego martwych naturach, jest wyrazistość wartości malarskich tak silna, że przechyla się sama i popycha oglądającego w pewną zmysłową inność, w uchylające się codziennemu doświadczeniu doznanie.”

JOANNA POLLAKÓWNA, MALARSTWO POLSKIE MIĘDZY WOJNAMI, WARSZAWA 1982, s. 85



HENRYK EPSTEIN (1892 – 1944)

Martwa natura, 1914

Olej/plótno 38 × 54,5 cm
 sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

cena wywoławcza: 22 000 zł
 estymacja: 25 000 - 40 000

LITERATURA:

-A. Winiarski, „Mistrzowie École de Paris. Henri Epstein”, Konstancin-Jeziorna 2015, s.17, kat. nr 3

Prezentowany obraz pochodzi z wczesnego okresu pobytu Henryka Epsteina w Paryżu, gdy zamieszkiwał w słynnym skupisku artystów zwanych ulem (La Ruche). W roku jego powstania artysta po raz pierwszy wystawiał na Salonie Niezależnych. Kompozycja zaskakuje klasycznością, która nasuwa skojarzenie jeszcze z malarstwem końca XIX wieku – np. martwymi naturami Eduarda Maneta. Przedmioty, odznaczając się fizyczną konkretnością, są zarazem wpisane w proste geometryczne formy. Odnacza się on na tle innych martwych natur Epsteina z tego czasu uspokojoną tonacją i tchnącą z obrazu atmosferą intymności.

Henryk Epstein pochodził z żydowskiej rodziny i urodził się w Łodzi. Tam rozpoczął artystyczną edukację w pracowni Jakuba Kacenboga. Wyjechawszy z grupą łódzkich twórców, odbył krótkotrwałe studia w Monachium. Niedługo potem znalazł się już w Paryżu i zapisał do Académie de la Grande Chaumière na Montparnassie. Poza szkołą, ważnym miejscem nauki i wzajemnej

artystycznej wymiany było La Ruche. Rozbrzmiewały tu „języki urzędowe” École de Paris – polski, jidysz i rosyjski. Epstein przyjaźnił się m.in. z Izaakiem Lichtensteinem i Markiem Szwarcem – założycielami czasopisma „Machmadim”. Brał udział w prowadzonych przez nich dyskusjach dotyczących odrodzenia sztuki żydowskiej. Co ciekawe, nie znalazło to właściwie odzwierciedlenia w jego twórczości. Z czasów zamieszkiwania uła datowała się jeszcze jego przyjaźń z Amadeo Modiglianem i Chaimem Soutinem, który odcisnął wpływ na jego sztukę. Choć Epstein zamieszkiwał tłumną artystyczną kolonię, znany był z tego, że nie mówił o swojej twórczości i nie chciał być widywany przy pracy. Na rozmowy o niej nie pozwalała mu też jego skromność. Chętnie wyjeżdżał poza Paryż, żeby w samotności uprawiać malarstwo pejzażowe. Artysta wielokrotnie wystawiał na Salonie Niezależnych (1914, 1921-23, 1925, 1928), na Salonie Jesiennym (1921) i na Salonie Tuleryjskim (1927-31). Zginął zamordowany w obozie koncentracyjnym. Pośmiertnie urządzono mu wystawę w Galerie Berri-Raspail (1946).



16

SZYMON MONDZAIN (1887 - 1975)

Ptaki, 1930 r.

olej/plótno, 55 x 46 cm
pieczęć atelier na odwrociu

cena wywoławcza: 16 000 zł ↑

estymacja: 20 000 – 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Marka Roefflera
- spadkobiercy artysty

LITERATURA:

- E. Bobrowska, Simon Mondzain, Warszawa 2012, s. 184, s. poz. 61

WYSTAWIANY:

- Villa Le Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21.09.2012-31.12.2013

Prezentowana martwa natura Mondzaina pochodzi z przełomu lat 20. i 30. i powstała zapewne podczas jednego z pobytów artysty w Algierii. Świadczy o tym przede wszystkim jasna, niemal rozbielona kolorystyka obrazu. Na początku lat 20. malarstwo Mondzaina operowało jeszcze brunatną i ciemną kolorystyką typową dla kubistów: Juana Grisa i Georges'a Braque'a. Pod wpływem podróży na Południe i kontaktu z afrykańskim światłem Mondzain zdecydował się jednak porzucić paryski styl na rzecz nowej stylistyki. Niewątpliwie dużą rolę w tej artystycznej rewolucji odegrał Józef Pankiewicz, u którego Mondzain studiował początkowo w Warszawie i z którym utrzymywał kontakty w czasie jego paryskich lat. Z całą pewnością Pankiewicz nie tylko „pchnął” Mondzaina na Południe, ale również zaszczerpił szacunek do tradycji dawnych mistrzów. Pankiewicz słynął wśród młodych artystów ze swojego przywiązania do dawnej, wypełnionej treścią sztuki. Seminaria, które prowadził z adeptami malarstwa w Luwrze (opisane później barwnie przez

Józefa Czapskiego), były dla wielu wydarzeniem wyznaczającym kierunek własnych poszukiwań artystycznych. Kariera artystyczna Mondzaina była właśnie takim poszukiwaniem. Artysta nie tylko eksperymentował na przestrzeni kilku dziesięcioleci ze współczesnymi mu nurtami sztuki (postimpresjonizmem, fowizmem i kubizmem), lecz przede wszystkim starał się zgłębić podstawowe problemy malarstwa – płaszczyznowość, problemy kolorystyczne i iluzyjność. Jako jeden z nielicznych przedstawicieli École de Paris Mondzain osadzał swoje poszukiwania w kontekście przemian zachodzących w sztuce na przestrzeni stuleci. W tym sensie znacząca może wydać się nie tylko forma prezentowanej kompozycji, lecz również jej ikonografia. Nie ulega bo-wiem wątpliwości, że w przypadku „Ptaków” mamy do czynienia z obrazem balansującym na granicy symbolizmu. Ptaki, choć na pierwszy rzut oka znajdują się „w” klatce, ukazane są „na zewnątrz” kratownicy – tak jakby równocześnie żyły na wolności i na uwięzi.



17

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Martwa natura z owocami, lata 30. XX w.

olej/plótno, 46 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'Mondzain'

opisany na odwroci: 'Mondzain | Rue Campagne - premi | ere | Paris'

cena wywoławcza: 35 000 zł ↑

estymacja: 45 000 – 65 000

„Mondzain artysta, dokonując koniecznej syntezy Rzeczywistości, nie zamierza wcale jej deformować, a Mondzain malarz jest w pełni świadomy różnicy pomiędzy uczciwością warsztatową a łatwą sprawnością... Zbyt długo zbyt blisko śledził wstrząsy i zwroty, jakie nawróceniu znawcy i fałszywi prorocy nowości za wszelką cenę narzucali sztuce współczesnej, był zbyt uważnym ich obserwatorem, by poświęcić wszelkie prawdy malarstwa i potrzebę stałego doskonalenia umiejętności technicznych na rzecz apokryficznych 'estetyków'. Długi pobyt w Paryżu, naznaczony wytężoną pracą i wytrwałym trudem, pozwolił mu mądrze przyswoić najlepsze tradycje malarstwa francuskiego”.

ZYGMUNT KLINGSLAND, LA PEINTURE DE MONDZAIN , "LA POLOGNE LITTERAIRE", NR 66, 1932, s. 3



18

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Bukiet kwiatów w wazonie

olej/plótno, 41 x 33,50 cm
sygnowany l.d.: 'Mondzain'

cena wywoławcza: 16 000 zł †
estymacja: 20 000 – 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Francja

„W twórczości Szymona Mondzaina z łatwością rozpoznajemy silną indywidualność artysty, który podążając własnymi ścieżkami doskonale realizował postawione sobie cele. Z jednej strony unikał abstrakcji, z drugiej zaś starał się utrzymywać na wodzi pokusę nadmiernej ekspresji formy. (...) Od około 1919 roku, dając odpór malarskiej introspekcji, coraz bardziej korzystał z natury, która także stawała się najważniejszą nauczycielką artysty.”

ARTUR WINIARSKI, WSTĘP [W:] SIMON MONDZAIN, KONSTANCIN-JEZIORNA 2012, s. 7



19

MARC STERLING (1898- 1976)

Martwa natura z książkami i sową, 1929 r.

olej/plótno, 81,50 x 65,50 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'M. Sterlin | 29'

cena wywoławcza: 45 000 zł ↑

estymacja: 55 000 – 70 000

Dla wielu twórców École de Paris - podobnie jak dla Sterlinga - martwa natura stanowiła jeden z najczęściej podejmowanych malarskich tematów. Działo się tak nie tylko ze względów ekonomicznych (jabłka kosztowały mniej, niż gaża modelki), ale także ze względu na tradycję awangardowego malarstwa francuskiego. To martwe natury były bowiem sztandarowymi pracami Paula Cézanne'a i kubistów, którzy zrewolucjonizowali paryską scenę artystyczną w pierwszych latach XX wieku. Artystom uprawiającym „medytacyjne” malarstwo – a do takich należał niewątpliwie Marc Sterling – martwa natura umożliwiała ponadto nieograniczenie długi czas studiowania jednego motywu. Stąd zapewne wynika wybór „bohaterów” prezentowanej pracy:

książek, wazonu, lustra i modelu sówki o rozpostartych jak do lotu skrzydłach.

Urodzony w rodzinie żydowskiej Sterling młodość spędził na Ukrainie. Tradycyjnego warsztatu malarskiego uczył się w Odessie, Moskwie i Berlinie. Swoją indywidualny styl, którego przykładem jest „Martwa natura” sformułował w Paryżu, w którym znalazł się w połowie lat 20. Artysta stał się tam częścią barwnego, kosmopolitycznego środowiska artystów, żyjących często w biedzie, ale szczęśliwych (Marc Chagall pisał w swoich wspomnieniach: „Podczas gdy w pracowniach rosyjskich popłakiwała obrażona modelka, u Włochów słychać było śpiewy i dźwięki gitary, a u Żydów prowadzono gorące dyskusje”).



20

JÓZEF PANKIEWICZ (1866 - 1940)

Pejzaż z okolic Saint-Tropez z fermą, 1922 r.

olej/deska, 25 × 34,6 cm

sygnowany l.d.: 'Pankiewicz'

Na odwrociu fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka (zapewne z wystawy w TZSP w 1922 roku)

cena wywoławcza: 42 000 zł

estymacja: 50 000 - 65 000

WYSTAWIANY:

- Wystawa Józefa Pankiewicza, Bernheim-Jeune 1922 nr 4
- Wystawa w TZSP, 1922

LITERATURA:

- Wystawa Józefa Pankiewicza, Bernheim-Jeune 1922, katalog, nr 4
- Józef Pankiewicz. Życie i dzieło, katalog MNW Warszawa 2006, s. 121; (s. 255 szkic do obrazu - zbiory MNW Rys.Pol.8101)
- fotografia w Archiwum Pankiewicza w zbiorach MNW, nr inw. Rys. Pol. 10563/387, 322 oraz opisana przez autora fotografia w zbiorach Zygmunta Fudakowskiego



„Od czasu tych bojowych impresjonistycznych wystąpień, Pankiewicz przeszedł wraz z ogólnym rozwojem sztuki szereg zmian i przeżył w czasie których technika jego poznała i przewyciężyła najróżniejsze trudności, umysł zaś nauczył się odnajdywać w każdym kierunku artystycznym istotne jego i nieprzemijające wartości. Przemiany te doprowadziły wreszcie artystę niemal, że do punktu wyjścia jego sztuki. Pankiewicz, takim jakim go znamy w ostatnich latach, jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tak zwanego post-impresjonizmu (...) Dla Pankiewicza zagadnienia światła i powietrza pozostaje jednym z podstawowych zagadnień sztuki; świetlistość ta i powietrzość (...) staje się punktem wyjścia dla poszukiwań tonu i barwy, które przywodzą nam na myśl wytworność tkanin gobelinowych”.

W.H. JÓZEF PANKIEWICZ, TYGODNIK ILUSTROWANY, 1924, NR 48, s. 779

Prezentowany obraz powstał zapewne w czasie samotnej podróży artysty w okolicy Saint-Tropez w marcu 1922 roku. Żona Pankiewicza, Wanda, pisała w liście z tego czasu, że jej artysta udał się „na pejzaż, pracuje dużo i zrobił bardzo piękne rzeczy, przygotowuje wystawę w czerwcu u Bernheima” (w zbiorach MNW przechowywany jest szkicownik z tej wyprawy, zawierający m.in. szkic do prezentowanego w naszym katalogu dzieła). Ten pierwszy indywidualny pokaz artysty nad Sekwaną okazał się artystycznym i finansowym sukcesem. Wstęp do katalogu napisał wybitny krytyk Félix Fénéon.

Podróż Pankiewicza na Południe była nieprzypadkowa. To Południe Francji było bowiem miejscem gdzie rodziło się nowoczesne malarstwo. Paul Cézanne w pejzażach malowanych w Aix-en-Provence pod koniec XIX wieku dokonywał przełomu, który zaważył na sztuce najbliższych dekad. Z tymi stronami wiąże się długa lista nazwisk wybitnych malarzy. Otwierają ją, obok Paula Cézanne’a, Paula Signaca czy Pierre’a Bonnard, artyści szczególnie bliscy Pankiewiczowi.

Za sprawą wiejącego na południu Francji Mistrała, oczyszczającego powietrze z pyłów, światło jest intensywne i wydobywa

z przedmiotów pełnię kolorów. Bardzo odpowiadało to Pankiewiczowi, który uważał, że słońce Północy (zbyt jego zdaniem blade i chłodne) nie nadaje się dla malarzy. Dlatego, poczynawszy od pierwszej dekady XX wieku, gdy tylko jako nauczyciel kończył rok akademicki w Krakowie, wyjeżdżał na parę miesięcy malować Południe. Spędzał tu czas i wspólnie pracował ze swoim przyjacielem – Pierrem Bonnardem.

Oferowany obraz łączy w sobie zalety, które kojarzy się z dojrzałą twórczością Pankiewicza – intensywność i pełnia kolorów została tu ułożona w harmonijną całość przy zachowaniu wrażenia świeżości i spontaniczności olejnego szkicu. Udało się tu zarazem osiągnąć malarzowi wypowiadany przez siebie cel: praca nad kolorem w obrazie nie zakłóciła poczucia materialności przedstawionego widoku. Uderza też subtelność malarskiej materii i piękno faktury.

Warto nadmienić, że prezentowana praca jest po raz pierwszy reprodukowana w kolorze. Znana była dotychczas z kilku czarno-białych przedwojennych reprodukcji. Nie została odnaleziona przy pracach nad wielką wystawą monograficzną Pankiewicza w 2006 roku w MNW, ale została włączona do towarzyszącego projektowi katalogu.



21

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Wenecja, tryptyk

olej/płyta, 166 x 72 cm (wymiary każdej z trzech części)

cena wywoławcza: 18 000 zł ↑

estymacja: 22 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja spadkobierców artysty



Malowany w widoki Wenecji parawan, pochodzący z kolekcji spadkobierców artysty, stanowił prawdopodobnie fragment wyposażenia jego paryskiej pracowni. Posiadanie tak ekstrawaganckiego przedmiotu nie powinno dziwić. Chociaż z Terlikowskiego krytyka próbowała zrobić niekiedy romantycznego biedaka i włóczęgę, artysta niewątpliwie radził sobie całkiem nieźle i utrzymywał w Paryżu eleganckie studio. Niestety, niewiele wiadomo o jego wystroju (znany jest jeden obraz wyobrażający to wnętrze, obecnie w kolekcji MNW). Atmosferę pracowni artysty znamy z artykułów prasowych. Tak pisał o niej paryski krytyk Arsène Alexandre: „Pracownia Terlikowskiego jest salonem prestiżu i miejscem przecinania się ścieżek najróżniejszych osobistości, które przychodzą tu ze wszystkich ulic i smakują się w chwilach niespodzianek i uroku. Nic nie broni jej od wizyt (...), ani tych najwykwintniejszych, ani tych najdziwniejszych. Wszystkie są nieoczekiwane, a żadna nie jest zwyczajną. Nic nie przeszkadza też mistrzowi tego miejsca – genius loci – w oddaniu się grze urzekających fantazji malarskich (...), ponieważ jest on jednocześnie animatorem i medium. Przychodźcie tutaj zupełnie niewinni i spokojni, tak jak do pracowni jakiegoś zwykłego malarza, ale po kilku chwilach nie wiecie już, gdzie jesteście. Czujecie się opanowani szczególnym ożywieniem, na które składa się zapomnienie tego, skąd do pracowni się przychodzi, i pragnieniem uczestnictwa w drzeniu, które jednocześnie pobudza, trzyma w pionie i inspiruje twórcę. Wszystkie nasze uczucia, uczucia gości bardziej lub mniej przejezdnych, znajdują w tej pracowni coś, nad czym mogą się dziwić i czym mogą się zadowalać. [Wystrój pracowni] nie ma w sobie nic fantastycznego, ponieważ Terlikowski nie musi sypać pudrem w oczy swoich gości. Przeciwnie: jeśli gość oddziaływał na artystę swoim promieniowaniem, ten wychwyci je i przełoży na malarskie płótno. (...) Każdy z jego 'obrazów' wychodzi właśnie stąd ze swoją naturą i swoim nowym charakterem, który malarz chwycił w locie”. (Arsène Alexandre, Terlikowski. Peintre de figures, Paris 1934, s. 3-6).

Choć Alexandre pisze, że „każdy obraz Terlikowskiego wychodzi z jego pracowni”, należy pamiętać, że artysta był zapalonym pejzażystą. Dla prezentowanej pracy kontekstem, jeśli nie dokumentem umożliwiającym datowanie parawanu, mogą być pejzaże malowane przez Terlikowskiego w Wenecji w 1925 roku.





22

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Pejzaż z Wenecji, 1919 r.

olej/plótno, 50,50 x 61,50 cm

sygnowany p.d.: 'W Ter...' (nieczytelne)'

opisany na odwrociu: '1918 | Włodzimierz Terlikowski'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

„Obrazy Terlikowskiego uderzają barwami i wyrazem. Tkwi w nich siła i życie. Wyczuwa się w tych dziełach, mimo doskonałego pojęcia pejzażu francuskiego, melancholię polską – tę nieokreśloną tęsknicę, którą artysta zachował mimo długiego pobytu poza krajem. Wybiera się zresztą do ojczyzny celem stworzenia serii krajobrazów polskich”.

MARIA KASTERSKA, WYSTAWA WŁODZIMIERZA TERLIKOWSKIEGO, „ŚWIAT” 1921, NR 16, s. 7



JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Łódzie w porcie San Stefano, 1967 r.

olej/plótno, 54,50 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'J. Zucker'

na odwrociu papierowa naklejka z opisem autorskim

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 16 000

LITERATURA:

- J. Tarnawska, Jakub Zucker, Warszawa 2011, s. 139

Gdyby ktoś spytał Jakuba Zuckera czemu i dla kogo maluje (wyobrażam sobie jak uśmiecha się łagodnie, jak jego głowa przechyla się na jedną stronę a powieki przysmykają) bez wątpienia odpowiedziałby po chwili ciszy, mówiąc jakby sam do siebie: „Nie maluję ani z poczucia obowiązku, ani też dla pieniędzy, które przynoszą mi moje płótna, ani też z miłości do sukcesu. Maluję z wdzięczności, aby podziękować Niebu za wszystkie bogactwa, które zsyła co dzień. Przede wszystkim maluję dla siebie samego, ponieważ sztuka jest najpewniejszą drogą do wolności, ucieczką od życiowych problemów, choć jest też stworzeniem problemów nowych, wcale nie mniejszych”.

CLAUDE ROGER-MARX, JACQUES ZUCKER, PARYŻ 1969, s. 17



GUSTAW GWOZDECKI (1880 - 1935)

Pejzaż nadmorski – Nervi, 1924 r.

olej/plótno naklejone na tekturę, 26 x 34,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: '30 IX 24 | NERVI | Gwozdecki 30 IX 24'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 14 000 - 20 000

„[Gwozdecki] nie dbał [w swoich pejzażach] o odtworzenie rzeczywistości, lecz o stworzenie subiektywnej i emocjonalnej wizji natury. Obraz, zgodnie z założeniami sztuki ekspresjonistycznej, miał być przede wszystkim zapisem własnych przeżyć, odbiciem wewnętrznego świata artysty, a żywiołowość przedstawionej natury – żywiołowością samego malarza.“



Prezentowany obraz stanowi unikatowy przykład pejzażowej twórczości Gustawa Gwozdeckiego. W oeuvre tego wybitnego modernisty, szczególnie w późniejszym okresie, krajobrazy pojawiają się niezwykle rzadko. Z okresu młodopolskiego najbardziej znany jest „Księżyc” (Muzeum Górnośląskie w Bytomiu) i „Brzeg morza w Bretanii” (kolekcja prywatna). Z okresu po pierwszej wojnie do dziś znany był jedynie pejzaż przedstawiający „Francuską riwierę” (w zbiorach Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku). „Pejzaż nadmorski” pojawia się na rynku antykwarecznym po raz pierwszy.

Obraz charakteryzuje się typową dla Gwozdeckiego kolorystyką i dynamicznym sposobem malowania. Podobny aktywny i niespokojny dukt pędzla odnaleźć można na wspomnianym już obrazie ze zbiorów Fundacji Kościuszkowskiej. Na obu płótnach Gwozdecki stosuje zbliżone rozwiązania techniczne. Farbę kładzie stosując raz długie, regularne pociągnięcia pędzla, innym razem linie faliste i nieregularne. Partie morskiej piany i rozmytego horyzontu maluje przy użyciu niecierpliwych drobnych plam. Obie kompozycje dzieli około 6 lat. „Francuska riwiera”, datowana na 1930 lub 1931 rok (raczej jego pierwszą połowę, bo we wrześniu 1931 Gwozdecki złamał prawą rękę i nie mógł malować), wydaje się być w stosunku do prezentowanego „Pejzażu” zależna. Równocześnie nie wiemy, czy „Pejzaż” pozostawał w zbiorach artysty i mógł stanowić dla

niego punkt odniesienia, czy znajdował się już wtedy w zbiorach prywatnych.

Prace Gwozdeckiego cieszyły się w dwudziestoleciu międzywojennym ogromnym powodzeniem. Artysta, od 1902 roku mieszkający w Paryżu, wystawiał regularnie na najważniejszych salonach w Polsce, Francji i Stanach Zjednoczonych, a także w Wiedniu i Berlinie. Managerami jego kariery byli wybitni francuscy krytycy: Guillaume Apollinaire i André Salmon. Jednym z najważniejszych patronów Gwozdeckiego był przez lata również Émil-Antoine Bourdelle (skupiający wokół siebie swoistą kolonię Polaków). Przez cały okres swojej pracy twórczej Gwozdecki umiejętnie bawił się publicznością i nie pozwolił nigdy na jednoznaczne przypisanie swojej sztuki w poczet żadnego z dwudziestowiecznych „izmów”.

Jego prace czasem zaskakują szklącą się, gładką fakturą, innym razem (jak w przypadku „Pejzażu”) przyciągają uwagę widza przez dynamiczny, malarski sposób operowania pędzlem. Umiejętne operowanie kilkoma stylami malarskimi jest w przypadku Gwozdeckiego o tyle interesujące, że w żaden sposób nie poddaje się ono próbie chronologicznej systematyzacji. Różne poetyki malarskie nie układają się w obrazach Gwozdeckiego w ewolucyjny ciąg. Artysta zongluje różnymi technikami pracy i stosuje je w swoich obrazach na przemian, mistrzowsko dostosowując efekty malarskie do wziętego na warsztat tematu.



Gustaw Gwozdecki, NAC

GUSTAW GWOZDECKI (1880 - 1935)

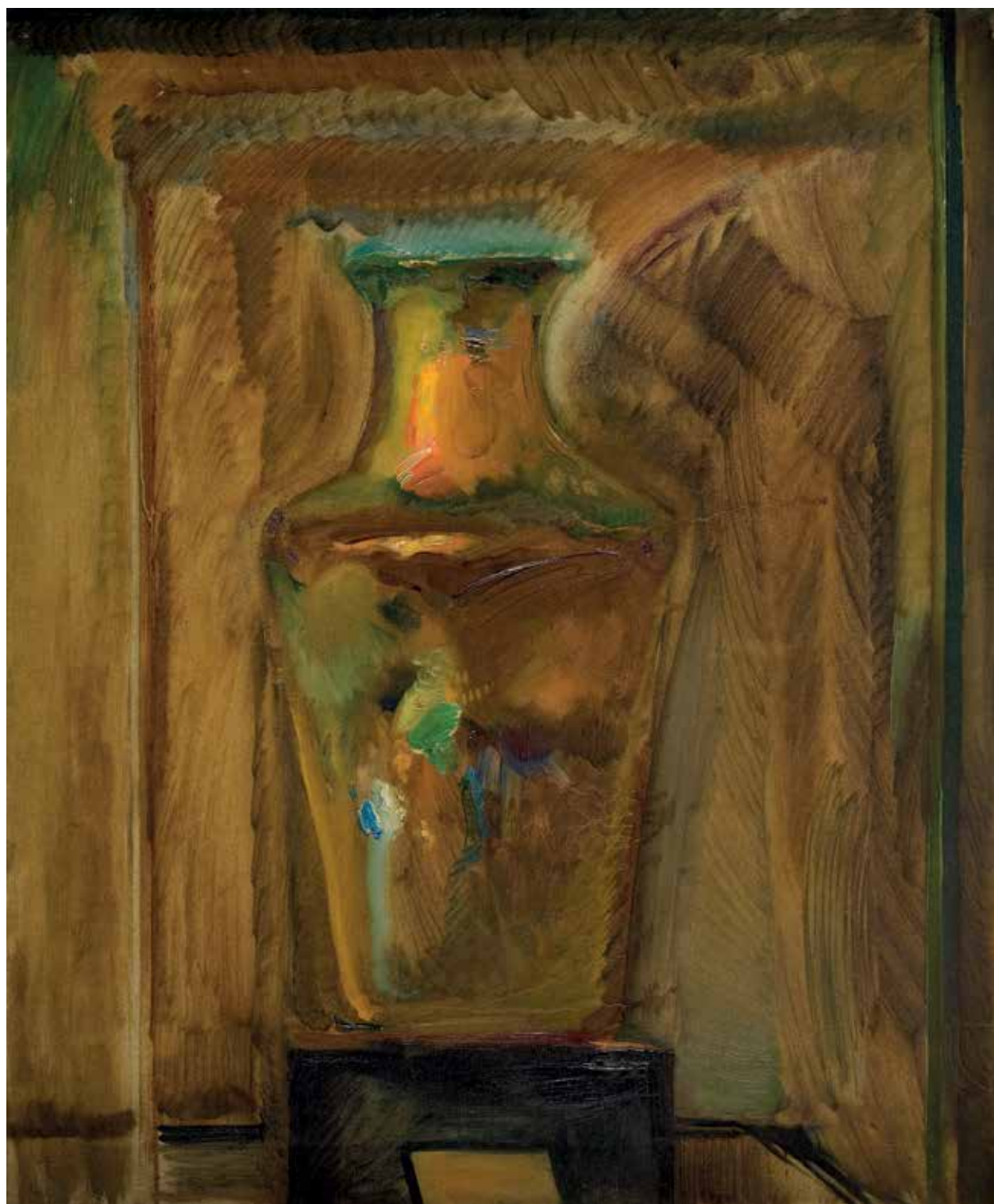
Wazon

olej/plótno, 76 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'GWOZDECKI'cena wywoławcza: 35 000 zł
estymacja: 40 000 - 60 000

Gwozdecki stał się indywidualnością artystyczną dużego formatu bardzo wcześnie. Zaważyła na tym wiara artysty w wartość tworzonej przez niego sztuki. Stymulowały ją bez wątpienia pisma Stanisława Przybyszewskiego, z którymi Gwozdecki zetknął się w czasie studiów w Krakowie. Młody artysta sukcesy, utwierdzające go w przeświadczeniu, że obrał dobrą drogę, odnosił jednak już wcześniej, wystawiając m.in. w monachijskiej Kunstvereine. W Krakowskiej Akademii talent Gwozdeckiego rozwijali Konrad Krzyżanowski i Jan Stanisławski. W tym czasie Gwozdecki był wymieniany przez polskich krytyków obok Wojciecha Weissa i Witolda Wojtkiewicza jako jeden z modernistów przeschczepiających na grunt polski formułę ekspresjonistyczną. Krytyka francuska widziała w nim początkowo fowistę. Gwozdecki na stałe osiadł w Paryżu w 1903 roku. W tym czasie współpracował z prasą polską jako grafik i korespondent. W 1914 próbował zorganizować w stolicy Francji polską szkołę artystyczną, jednak jego plany udaremnił wybuch wojny. Od 1916 roku jeździł systematycznie do Stanów Zjednoczonych, gdzie jako „paryżanin” współorganizował nowojorski Salon Doroczny. Ze względu na dynamiczny tryb życia artysty jego prace są dzisiaj rozproszone w kolekcjach po dwóch stronach Atlantyku. W Polsce jego prace posiadają muzea narodowe w Warszawie, Krakowie i Poznaniu. Jego

plótna wystawiane są też w Nowym Jorku, Paryżu i Yale. Duża monograficzna wystawa Gwozdeckiego, przywracająca mu należne w historii sztuki miejsce, odbyła się w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2003 roku.

„Wazon” wykazuje związki z formułą malarską wypracowaną przez Gwozdeckiego w latach międzywojennych. W obrazie zwraca uwagę przede wszystkim umiar w doborze środków i klarowna kompozycja. Monochromatyzm, wykorzystanie ciepłych, nasyconych brązów i złotych ugrów, przywodzą na myśl płótna Modiglianiego, którego sztukę Gwozdecki znał bardzo dobrze. Sylwetkowość i rzeźbiarskość przedstawionego na obrazie przedmiotu każą z kolei myśleć o kilku kompozycjach samego Gwozdeckiego, z „Kiki z Montparnasse” w 1920 roku na czele. W obu obrazach artysta rozgrywa kompozycję na dwóch planach i w ciekawy sposób oscyluje między tworzeniem efektu trójwymiarowości a afiszowaniem się z płaszczyznową strukturą warstwy malarskiej. Rzeźbiarskość, albo raczej reliefowość sztuki Gwozdeckiego z lat dwudziestych, może mieć swoje źródło w krótkim epizodzie z biografii artysty. W pierwszych latach spędzonych w Paryżu uczył się rzeźby w pracowni Huberta Ponscarne’a. Ponscarne nie zajmował się jednak rzeźbą statuaryczną, ale medalami i reliefami.



26

HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Pejzaż z Raussillon

olej/deska, 34 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'

cena wywoławcza: 12 000 zł ↑
estymacja: 15 000 – 20 000



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Pejzaż z domem wśród drzew, około 1930 r.

olej/plótno, 35,50 x 50 cm

sygn. sygnowany p.d.: 'Hayden'

cena wywoławcza: 18 000 zł ↑

estymacja: 22 000 - 45 000

LITERATURA:

-A.Winiarski, Henri Hayden, Warszawa 2012, s. 65, poz. kat. 54

Prezentowany, postimpresjonistyczny w duchu pejzaż należy do grupy dzieł, nad którymi Hayden pracował w czasie swoich wyjazdów na Południe Francji. Monografista Haydena, Artur Winiarski, przypisuje im szczególną pozycję. Pejzaże malowane na Południu były bowiem pierwszym zerwaniem malarza ze stylistyką kubizmu. Winiarski pisze w swojej książce o artyście: „W twórczości Haydena, poczynwszy od roku 1922, rozpoczął się okres kolejnych poszukiwań formuły malarskiej. Nie są to jednak próby znalezienia nowej stylizacji kubistycznej, z czym do czynienia mieliśmy w 1921 roku. Po zetknięciu z pejzażem Południa artysta doszedł do bolesnej konkluzji: uświadomienia sobie, że 'podczas prób malowania z natury utraciłem siłę i potrzebną ku temu wizualną wrażliwość'. Z pewnością próby odzyskania wrażliwości musiały mieć początek w pozbyciu się wszelkiej stylizacji, w której artysta narzuca naturze własną wizję, czerpiąc z niej tylko to, co sam uzna za istotne. Nowa droga Haydena miała skupić się głównie na funkcjach mimetycznych. Tylko wierne naśladowanie natury i pokora malarska mogły pozwolić

artyście na odzyskanie owej 'wrażliwości', o której pisał. Z drugiej zaś strony Hayden wpisywał się w ogólne tendencje z początku lat dwudziestych poprzedniego stulecia, które zwykło się określać nawrotem do porządku. Wśród rzeczników tych tendencji wymieniany jest André Derain. Warto wspomnieć, iż owe idee powrotu do klasycznego porządku figuracji wraz z ponownym namysłem nad problemami naśladownictwa natury, światła formy urzeczywistniały się wówczas także w twórczości bliskich przyjaciół Haydena: Simona Mondzaina oraz Mojżesza Kislinga. Ci dwaj artyści przebywali zresztą (...) w prowansalskim Sanary. Już pierwsze pejzaże z Cassis z 1922 roku potwierdziły powrót artysty do klasycznej formuły przedstawieniowej. W kolejnych wyjazdach na południe Francji artysta rozwijał malarską sprawność pejzażysty. W pejzażach (...) dominuje miękko kładziona plama, uzyskana subtelными i szybkimi pociągnięciami pędzla i laserunkami. Artysta usiłuje wydobyć jak najwięcej subtelności refleksów barwnych w bujnej roślinności (A.Winiarski, Henri Hayden, Warszawa 2012, s.63).



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

*Oracze z Lyons-la-Forêt*olej/plótno, 38 x 36 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'cena wywoławcza: 12 000 zł ↑
estymacja: 15 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- Galerie Suillerot

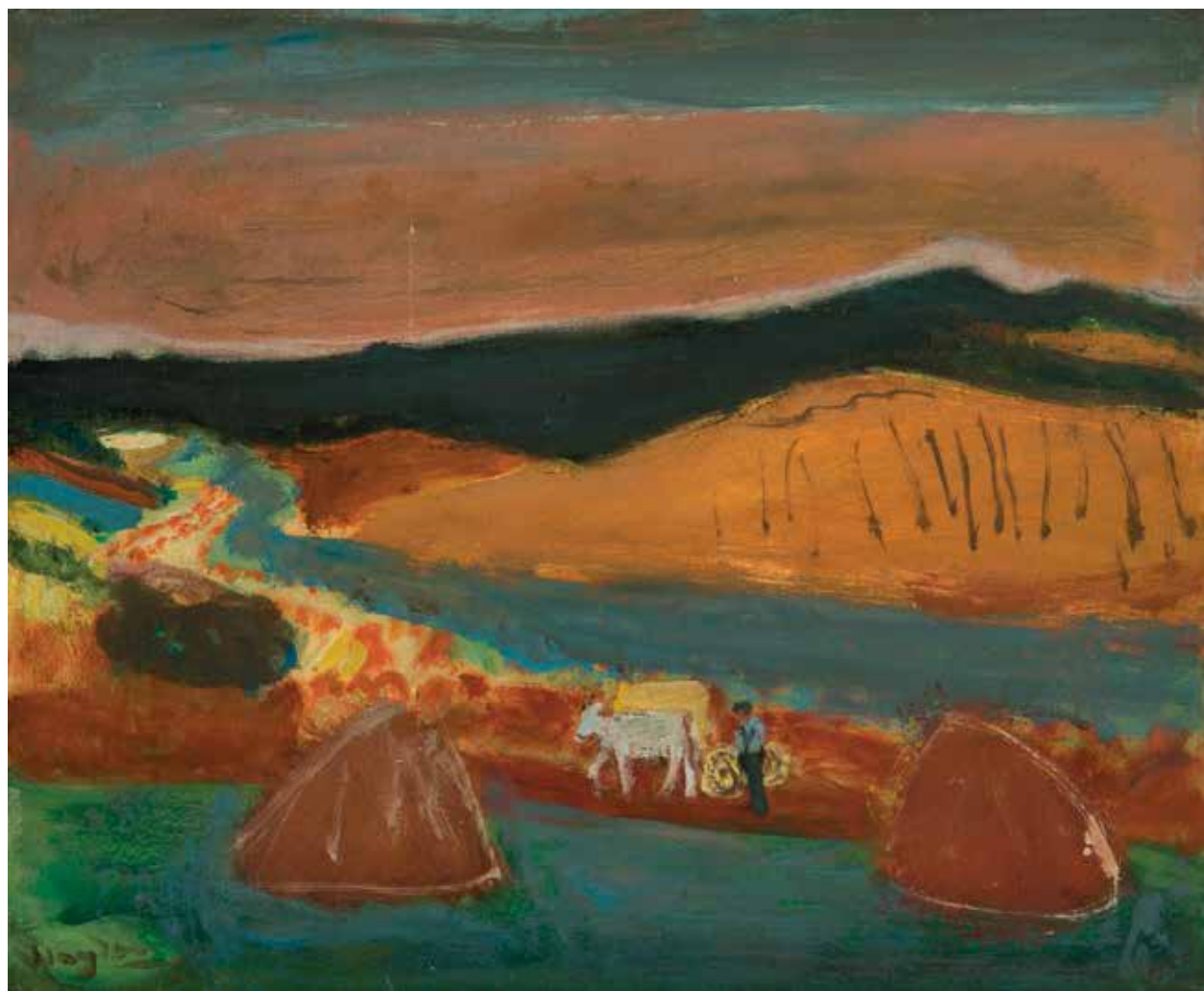
WYSTAWIANY:

- Galerie de l'Entracte, "Henri Hayden", Lausanne 1967

Prezentowana praca pochodzi z późnego okresu twórczości Henryka Haydena. W tym czasie malarz wraz z żoną chętnie odwiedzał Normandię – właśnie w tym regionie, niedaleko Rouen, znajduje się miejscowość Lyons-la-Forêt, w której powstała prezentowana praca. Położone swobodnie płaskie plamy barwne odtwarzają krajobraz w sposób, który zbliża ją do abstrakcji. „Pejzaż” jest bliski zerwania z choćby skojarzeniowym odwzorowaniem przyrody. To, co oddziela „Oracze z Lyons-la-Forêt” od abstrakcji, to jednak sztafaż – orzący na pierwszym planie rolnik uświadamia widzowi, że różnokolorowe pasy układają się w nieprzypadkowym porządku i tworzą widok wsi. Z podobnym zagranieniem, oscylowaniem na granicy między figuracją a abstrakcją mamy do czynienia nie tylko w późnych pejzażach artysty, lecz także w jego martwych naturach.

Henryk Hayden, którego nazwisko łączone jest z École de Paris, był polskim Żydem pochodzącym z Warszawy. Porzuciwszy studia na tutejszej politechnice wstąpił do Szkoły Sztuk Pięknych (1905). Już dwa lata później był w Paryżu, z którym związał się do końca życia.

Uczył się w Académie „La Palette” u Charlesa Guérina i Georges’a Desvallières’a. Jeszcze przed wybuchem I wojny światowej często wyjeżdżał do Bretanii, gdzie poznał m.in. Władysława Ślewińskiego. Jego wpływ na sztukę Haydena przejawiał się w cechach stylistycznych kojarzonych z grupą Pont-Aven: płaskości plamy oraz użyciu wyraźnego konturu – obecnych również w późnej twórczości. W czasie swojego długiego życia artysta zawarł trwałe przyjaźnie z wybitnymi przedstawicielami sztuki XX wieku, takimi jak: Jacques Lipchitz, Pablo Picasso, Henri Matisse, Erik Satie czy Samuel Beckett. Miał również szczęście do krytyków, którzy podziwiali jego twórczość – wymienić tu trzeba przede wszystkim André Salmona oraz Adolfa Baslera. W 1923 roku podpisał kontrakt z Leopoldem Zborowskim, promotorem twórczości wielu innych wybitnych artystów (m.in. Amedeo Modiglianiego i Chaima Soutine’a). Hayden dużo wystawiał. Jego indywidualnie pokazy odbyły się w znanych galeriach Paryża: Druet (1911), Rosenberg (1919), de l’Effort Moderne (1919), Zborowski (1923), Bernheim (1928), Zak (1928, 1933), Drouant (1933), Pétrides (1939) i Suillerot (1953, 1957, 1965) oraz Musée National d’Art Moderne (1968).



ALEKSANDER GIERYMSKI (1850 - 1901)

Drzewo

olej/plótno, 22 x 22 cm

sygnowany l.d.: 'Alex. Gierymski'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 60 000 – 90 000

POCHODZENIE:

- w latach 50. XX wieku był własnością Marii Kozłowskiej w Krakowie
- Polski Dom Aukcyjny "Sztuka", Kraków

LITERATURA:

- Wystawa obrazów malarzy polskich, Antykwariat Artystyczny Franciszka Studzińskiego, 3-15 czerwca, Kraków 1928, s. nlb., nr kat. 17

WYSTAWIANY:

- Wystawa obrazów malarzy polskich, Antykwariat Artystyczny Franciszka Studzińskiego, Kraków, 1928

Wczesną jesienią pierwszego roku nauki w Monachium Aleksander Gierymski wybrał się wraz z bratem na studia plenerowe w okolicy Salzburga. Być może właśnie z tego wyjazdu pochodzi prezentowany w naszym katalogu obraz. Niezależnie od tego, gdzie Gierymski stworzył studium drzewa – czy w okolicach Salzburga, czy Monachium – warto pamiętać o kontekście tej wczesnej twórczości. Punktem odniesienia był wówczas dla malarza jego starszy brat, który mimo młodego wieku (23 lata) osiągał już artystyczną dojrzałość (wczesne prace Aleksandra były niekiedy przypisywane Maksymilianowi). Mimo to, w tym małym płótnie oraz w tworzonych w tym samym mniej więcej czasie pracach zaczyna się to, za co jeszcze w latach 90. wyróżniał Aleksandra Gierymskiego krytyk Władysław Prokesch – świetność techniki i umiejętność wyzyskania efektów świetlnych (typowe skądinąd dla monachijskiego luminizmu). Obraz, będący bezpośrednim studium w plenerze, notuje wpływ światła na wygląd korony rozłożystego drzewa. Został namalowany przy użyciu wąskiej gamy kolorystycznej. Pierwzoplanowym „bohaterem” jest tu zieleń i złociste brązy, które artysta bądź to rozjaśnia, bądź przyciemnia, różniąc jednocześnie grubość malatury i ćwicząc niejako swoje techniczne możliwości.

Druga połowa lat 60. XIX wieku to dla młodego Aleksandra Gierymskiego koniec regularnej nauki w Polsce i początki edukacji artystycznej za granicą. W 1865, ukończywszy z wyróżnieniem gimnazjum, zapisał się do Rządowej Szkoły Rysunków. Już w następnym roku zaczął zbierać fundusze na wyjazd do Monachium i dzięki publicznej zbiórce mógł wyruszyć nad Izerę już w maju. Za sprawą wielkich kolekcji, udostępnianych publicznie, zetknął się Gierymski z obrazami dawnych mistrzów. Jeszcze nie dojechał do Monachium, a już – „choć tylko powierzchownie” – zwiedził galerię wiedeńską. Wkrótce bardzo dobrze poznał Alte i Neue Pinakothek. Artysta zamieszkał razem ze starszym bratem Maksymilianem i rozpoczął studia. Ten malarz, uważany w polskiej historiografii artystycznej za innowatora, odebrał klasyczne wykształcenie. Uczył się rysunku z gipsowych odlewów rzeźb antycznych u Georga Hiltenspergera oraz Alexandra Strähubera. Choć nie napomknął o tym w swoich listach, sądzi się, że uczył się również rysunku z żywego modelu (u nauczyciela wielu Polaków – Hermanna Anschütza). Pozostając nad Izarą, Gierymski – będący postacią osobną zarówno w swojej twórczości, jak i w życiu – nie stał się częścią bogatego w rytuały, zhierarchizowanego polskiego życia artystycznego.



30

JÓZEF CHEŁMOŃSKI (1849-1914)

Pejzaż z łąką, 1899 r.

Olej/plótno 32,9 x 49,1 cm

sygnowany p. d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI'

obraz jest mniejszą wersją płótna „Pogoda” („Jastrząb”) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.

cena wywoławcza: 190 000 zł

estymacja: 240 000 – 300 000

OPINIE:

- ekspertyza p. Tadeusza Matuszczaka z dnia 08.04.1997

„W tym wyłącznie krajobrazowym malarstwie Chełmońskiego tkwi religijna jakaś wiara w wartość rzeczywistości, jakaś tęsknota metafizyczna wypływająca z poczucia się częścią wszechświata. Braterstwo z przyrodą staje się lekarstwem na wszelkie bolączki i wątpliwości życia”.

TADEUSZ MATUSZCZAK



Prezentowany obraz jest nieco pomniejszoną wersją słynnej kompozycji Chełmońskiego „Pogoda” („Jastrząb”) ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu. Oba płótna powstały w pewnym sensie wbrew kontekstowi ówczesnej twórczości artysty, albo — żeby wyrazić się dobitniej — wbrew otaczającej go aurze „celebryty” i oczekiwaniom krytyki. W 1899 roku Rada Miasta Krakowa uchwaliła nabycie do Muzeum Narodowego monumentalnej „Czwórki” (1881) Chełmońskiego. W tym samym mniej więcej czasie malarstwo artysty coraz częściej rozpatrywano w kontekście wartości narodowych i patriotycznych (np. teksty Zenona Przesmyckiego w „Chimerze”). Wbrew celebracji tych dwóch aspektów swojej sztuki około roku 1900 Chełmoński nie tworzył ani efektowanych wielkoformatowych prac w typie „Czwórki”, ani obrazów patriotycznych. Osiedliwszy się w Kuklówce na Mazowszu artysta wybrał zupełnie inną drogę — studiowanie natury. O tym wyborze i dojrzałej twórczości artysty sugestywnie pisał jego biografista, Maciej Masłowski: „Na takim ogólnym tle biograficznego schematu toczy się pełna wewnętrznego żaru i pełna sprzeczności ostatnia malarska gra Chełmońskiego, na długiej przestrzeni dwudziestu kilku lat. Jego twórczość w tym okresie nie jest — trzeba zdać sobie z tego sprawę — formacją jednorodną. Posiada nie tylko swoje szczyty i głębie — ale także (...) swoją entuzjastyczną, ekstazyjną drugą młodość, zgryzoty przedwczesnej starości — toczy się przez cały ten czas na kilku torach. W rezultacie powstają: równocześnie obrazy malarsko zupełnie do siebie niepodobne, tak sobie dalekie i obce, jakby je zgolał ktoś inny malował. Twórczość artysty z Kukłówki jest niewątpliwie wynikiem rozdarcia myśli i uczuć, rozdarcia idei malarskich i samej wizji. Ale w najważniejszej sprawie była z samym sobą zgoda, była jedność działania, bo Chełmoński to niezwykle rzadki, niespotykany prawie przypadek artysty, który zabrnawszy po uszy w pokupny manieryzm [Masłowski ma tutaj na myśli końskie czwórki i trójki malowane w Paryżu], potrafił wyrwać się z jego sieci.

Od razu po powrocie do kraju zastosował najbardziej radykalne medykamenty. Zerwał bezapelacyjnie z dotychczasowym stylem życia, zaniedbał wszystko, co mogło go oddalać od przyrodzonej,

prymitywnej, autentycznej egzystencji, oczywiście wiejskiej. Nie tylko zaniedbał strój, ale nawet przestał podobno myć się. Żona artysty wspomina z goryczą, że „w tych latach już było jej bardzo ciężko wytrzymać z mężem, który [jakoby] zmienił się w brudnego, niechłujnego, małorolnego chłopą”. Tak czy inaczej, w każdym razie owe proste sposoby okazały się skuteczne. Już w pierwszych obrazach z 1888 roku, rodzi się nowe, inne malarstwo — czuć już w nim powiew nowej, odrodzonej natury. Co odrzuca i co wprowadza, zdobywa? Odrzuca wszystko, na czym się zgrał do suchej nitki, nawet temat. Dotąd była ogromna przewaga Ukrainy — teraz ogromna przewaga Mazowsza, dotąd folwarki, konie, psy, szlągony, chłopcy, baby — teraz ów wymarzony, czysty pejzaż i gdzieś tam zajączki lub ptaszki rozmaite, dotąd głównie zima w mrozie, albo w odwilży — teraz głównie lato, wiosna, jesień — ale słońca, jak zawsze, mało. Dotąd najlepsze i najgorsze obrazy Chełmońskiego rodziły się w pracowni — teraz niejednokrotnie na polu, nawet w zimie. Ukraina wyzwalała zeń pasję dynamiki i ekspresji dramatycznej i groteskowej — teraz Mazowsze rodzi spokój, statykę, pastoralny, liryczny epos. Bliżej natury — nie tylko przenosić, ale i dosłownie — to obecnie jego sprawa główna. O tym właśnie zbliżeniu tak charakterystycznym dla nowego malarstwa pustelnika z Kukłówki pisze wyjątkowo trafnie Henryk Piątkowski: „Chełmoński przeinaczając się w zupełnego pejzażystę zaczął ten pejzaż traktować cokolwiek z odmiennego punktu widzenia. Dawniejsze pełne prawdy tła do jego scen z życia potocznego były to szerokie perspektywy, widziane z pewnej odległości i mające w całokształcie kompozycyjnym znaczenie odpowiadające swemu założeniu; były one równie wystudiowane, jak figury, konie itp., lecz zawsze zlewały się w harmonijną całość, tonąc w niej nawet. Obecnie motyw pejzażowy, jako główna treść obrazu, zwiększył się i rozmiarem, i znaczeniem. Punkt widzenia znacznie zbliżony pozwala na tysiące szczegółów, nie ujawnionych przedtem. Miasto szerokich horyzontów mamy obecnie mniejsze przestrzenie, granice się zbiegły, dając nam część przyrody, niewielką, widzianą z bardzo bliska, ciekawą przede wszystkim owym odrębnym zapatrywaniem się na nią artysty, owymi nie poruszonymi dotąd przez malarzy psychologicznymi jej stronami.” [Maciej Masłowski, Józef Chełmoński, Warszawa 1973, s. 149-153]



BOHDAN KLECZYŃSKI (1851- 1916)

Sanna, 1887 r.

olej/plótno, 76,80 x 121,30 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Bohdan Kleczyński Monachium 87'

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 150 000 – 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Prezentowany obraz pochodzi z monachijskiego okresu twórczości artysty i powstał na rok przed jego powrotem do kraju. Kleczyński znalazł się w Niemczech jeszcze na początku lat 70. XIX wieku, ale jego wyjazd nie miał związku ze sztuką. Przyszły malarz studiował w Heidelbergu ekonomię. Artystyczną edukację rozpoczął dopiero około 1876 roku w Warszawie, w klasie rysunkowej Wojciecha Gersona. Jego wczesne obrazy w 1877 roku pozytywnie ocenił Józef Ignacy Kraszewski. Zapewne za namową profesorów artysta kontynuował edukację we Florencji, by potem przenieść się do Monachium gdzie uczył się w pracowni Józefa Brandta. Ten nieformalny przywódca polskiej kolonii artystycznej nad Izerą wywarł na Kleczyńskiego przemożny wpływ – zarówno jeśli chodzi o podejmowane tematy jak też repertuar

środków malarskich. Malarstwo Kleczyńskiego zdradza również pokrewieństwo z wczesną fazą twórczości Józefa Chelmońskiego i sztuką Alfreda Wierusza Kowalskiego. W Niemczech artysta malował, podobnie jak inni polscy „Monachijczycy”, sceny rodzajowe: kuligi i sceny myśliwskie osadzone przeważnie na ukraińskich stepach. Swoje prace sprzedawał przede wszystkim zagranicą: w Anglii i Niemczech. Wystawiał jednak również w Polsce, m.in. w warszawskiej Zachęcie, Salonie Krywulta oraz w TPSP w Krakowie. W 1888 roku artysta powrócił do kraju gdzie oddał się życiu gospodarskiemu (m.in. hodowla koni) oraz działalności politycznej. Niestety, w wyniku działań na froncie I wojny światowej, jego dorobek malarski z lat 1888-1920 jest właściwie nieznan.



MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI (1861 - 1926)

Pastuszek

olej/deska, 38,5 x 23,7 cm
sygnowany p.d.: 'M.G.Wywiórski'

cena wywoławcza: 20 000 zł
estymacja: 25 000 - 45 000

Twórczość Michała Gorstkina Wywiórskiego dzieli się na dwa wyraźne okresy. W pierwszym malownicze i egzotyczne postaci (najczęściej Kozacy, Czerkiesi bądź Tatarzy) przedstawiał malarz na tle krajobrazu. W drugim skupił się już na samym, niezaludnionym pejzażu. Oferowany obraz, przynależąc do pierwszego okresu, zalicza się do niewielkiej grupy dzieł, w których Wywiórski przedstawia życie wsi. Temat fascynował artystów przełomu wieków – przeważnie już zamieszkujących miasta – ze względu na swoją autentyczność i malowniczość. To właśnie tutaj ludzie, dzięki kontaktowi z przyrodą i życiu w wyznaczanym przez nią rytmie, mieli zachować pierwotną i pozytywną stronę człowieczeństwa. Zainteresowanie wsią miało jednak również wymiar społeczny. Od połowy wieku XIX wieku malarstwo realistyczne przedstawiało chłopów w ich codziennym życiu. Do grona wybitnych artystów obrazujących wiejskie życie należą Gustave Courbet i Jean-François Millet. W ich sztuce – zdawałoby się, że będącej prostym i chłodnym zapisem rzeczywistości, daje się wyczuć współczucie. W Polsce

znakomitym przykładem takich scen są choćby wczesne dzieła Józefa Chełmońskiego.

Prezentowana praca tchnie spokojem – jest zakomponowana w interesujący i rzadki dla artysty sposób. Chłopiec patrzy tam, gdzie widz nie może spojrzeć. Ten zabieg oraz kadr z „uciętą” w połowie krową otwiera obraz na prawo, zmuszając do zastanowienia nad tym, co ściągnęło wzrok chłopca. Być może jest to zwyczajna chwila zadumy? Taki sposób budowania obrazu, znany przynajmniej od czasu pasteli Edgara Degas, wiąże się z wynalezieniem fotografii. Nowe medium wpłynęło na praktykę malarską, nadając pracom dynamiki i pozory przypadkowości.

Obraz jest świadectwem solidnego malarskiego warsztatu, który ukształtował Wywiórski w okresie monachijskim, pobierając nauki u Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Gładka i cienka partia trawy jest usiana lekkimi plamami roślinności i kontrastuje z grubo malowanym niebem.



33

OLGA BOZNAŃSKA (1865 - 1940)

Portret Blanche Mazier

olej/karton, 75,5 × 59,5 cm

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 220 000 - 380 000

LITERATURA:

- obraz będzie reprodukowany w catalogue raisonné przygotowywanym przez Muzeum Narodowe w Krakowie

„Zrozumieć i ocenić należycie manierę jej mogą tylko ludzie bardzo wrażliwi na delikatną, półtonową grę barw i delikatniejszą grę wrażeń duchowych, odbijających się w twarzach przez nią malowanych portretów“.

ANTONI RADOMIR, SALON KRAKOWSKI, „GŁOS NARODU” 1898, NR 29, s. 27



„Artystka nie tylko nasza, lecz świata całego, bo nie tylko u nas ceniona. Artystka ludzi, którzy myślą, którzy czują – lecz nie tłumy”.

GUSTAW GWOZDECKI, OLGA BOZNAŃSKA, „HASŁO” (PARYŻ), 1906, NR 1, s. 18

Ekstrawagancki kapelusz modelki, jej czarna, elegancka suknia i migoczący wokół dekoltu sznur pereł nie pozostawiają wątpliwości, że mamy tu do czynienia z Paryżanką pierwszego sortu. Dama patrząca uważnie na widza to Blanche Mazier (1869- 1948). Olga Boznańska poznała ją w Paryżu zapewne za pośrednictwem jej brata, Edmonda Maziera, który studiował w Akademii La Grande Chaumière (gdzie przez kilka lat Boznańska uczyła rysunku i malarstwa). Relacje Boznańskiej z rodziną Mazier musiały być bliskie, skoro artystka bywała w ich rodzinnej posiadłości w Entraygues-sur-Truyère w departamencie Aveyron (niedaleko Rodez w południowej Francji). Portret Blanche Mazier powstał jednak prawdopodobnie w Paryżu, gdzie kobieta mieszkała na stałe.

Formalnie praca jest bliska portretom malowanym przez artystkę w pierwszych latach XX wieku. Decyduje o tym nie tylko sposób operowania pędzlem i charakterystyczne dla Boznańskiej rozmycie tonów, lecz także bardziej specyficzne detale, jak np. przesunięty w prawo kontrapunkt (z podobnym zabiegiem mamy do czynienia na słynnym „Portrecie damy w czarnym kapeluszu” z 1906 roku (depozyt w MNW), czy wspomniany już wcześniej ekstrawagancki strój. Podczas gdy fantazyjne nakrycie głowy, jakie widzimy na portrecie, w okresie belle époque było czymś zwyczajnym, po I wojnie światowej musiałoby uchodzić za ekstrawagancję. Portret możemy datować na lata około 1906-10.

Jest on przykładem dojrzałego stylu artystki. Na zmianę, jaka zaszła w stylistyce prac Boznańskiej, niektórzy historycy sztuki są skłonni patrzeć w kontekście jej biografii. Przełom XIX i XX wieku był dla Boznańskiej czasem ważnych decyzji, ale również napięcia nerwowego. Od 1896 roku, po sukcesie w Zachęcie (słynny „Portret Paula Nauena”), mieszkająca w Monachium Boznańska uchodziła za artystkę uznaną. Julian Fałat zaproponował jej objęcie katedry malarstwa na wydziale dla kobiet w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jej obrazy trafiały do zbiorów państwowych, a artykuły jej poświęcone pojawiły się nawet w prestiżowej „Gazette des Beaux-Arts”. Za sukcesami nie szła niestety normalizacja życia artystki. Jej relacje z siostrą Izą stawały się coraz trudniejsze. W 1900 roku Boznańska zerwała wieloletnie narzeczeństwo z Józefem Czajkowskim. Rozpoczął się okres stagnacji. W tym okresie coraz wyraźniejsza staje się niezwykła osobowość artystki. Jej sugestywny portret dała w jednym ze swoich reportaży Wanda Czapka:

„Będąc w Paryżu, skorzystałam ze sposobności, aby poznać najślawniejszą z polskich malarek p. Olę Boznańską (...). W szczupłej twarzy o bardzo subtelnych i regularnych rysach uderzyły mnie bystre oczy o badawczym spojrzeniu; drobna jej postać była odziana w suknię staroświeckiego kroju i nieokreślonego koloru, która pomimo śladów zniszczenia nosiła

charakter dostojeństwa i artystycznej fantazji. Zmierzchało, a p. Olga kończyła właśnie pracę około dużego portretu ustawionego na sztalugach. Rozejrzałam się po mrocznej pracowni obwieszanej obrazami i zastawionej przerożnionymi sprzętami: w jednym końcu dostrzegłam fortepian, w drugim małe łóżko, w środku obok podjum, na którym zasiada model, był ustawiony żelazny piecyk, do którego p. Boznańska coraz to dorzucała węglę, krzątając się około przygotowania herbaty. Ja tymczasem przyglądałam się ciekawie towarzyszom i towarzyszkom naszej świetnej malarki: ulubionemu jej pieskowi, myszom i ptaszkom. Piesek imieniem Bobby choruje już od dłuższego czasu. (...) Ale więcej chyba jeszcze od chorej psiny lubi p. Olga myszy, których niezliczone mnóstwo hodzi się w pracowni, tylko pojedyncze śmiółki pokazują się w dzień i dobiegają wieczorem do jasnego kręgu rzucanego na podłogę przez małą lampkę naftową, za to po kątach aż się od nich roi, wędrują nieustannie po obrazach, meblach, książkach. Uprzedzona z góry nie chciałam zdjąć płaszcza ani kapelusza w obawie, by się nie stały pastwą gryzoniów, p. Boznańska uspokoiła mnie jednak zapewnieniem, że jej faworytki lubią nadgryzać tylko męskie kapelusze i że się ich obawiać nie należy, bo na człowieka nigdy nie wchodzi. (...) P. Olga Boznańska uważa się za krakowiankę, przebywa jednak już od 25 lat w Paryżu i do kraju na razie wracać nie chce. 'Dosyć mam jeszcze siły i energii, powiada, żeby przezwyciężyć trudności i znosić niewygodę mego życia tutaj, nie umiałabym się pogodzić z senną roślinnością krakowską, obawiam się także smutnych wspomnień, od których Paryż mnie broni'. (...) Obrazy p. Boznańskiej to przeważnie tajemnicze harmonie rozproszonych i rozszczepionych kolorów o zatartych, mglistych konturach, portrety jej pędzla odtwarzają z niezmierną subtelnością istotę modela, i to raczej jego istotę duchową aniżeli barwy i kształty. Wszystkie jej płotna mają swój zupełnie odrębny charakter świadczący o wybitnej indywidualności artystki, a każde pociągnięcie jej ręki przemawia do nas żywą poezją i rzewną tęsknotą. Tym właśnie wielkim talentem i niestrudzoną pracą zdołała p. Olga, chociaż kobieta i cudzoziemka, zdobyć sławę i wywalczyć sobie stanowisko tutaj, w tej dumnej Ville de Lumières, gdzie tyle innych dobijało się o to na próżno. Obrazy jej zajmują zaszczytne miejsce na dorocznych wystawach w Tuileries i Palais de Bois. Ameryka odznaczyła ją również złotym medalem za prace wystawione w Pittsburghu, a Rząd Francuski zakupił trzy jej portrety do Musée du Luxembourg. Pomimo to wszystko nie posiada jednak nasza artystka ani majątku, ani nawet zapewnionego bytu, ponieważ nigdy o to nie dbała i teraz nie dba, wyrzekając się nawet obsługi, która by ją wyręczyć mogła w spełnianiu choćby najgrubszych robot. Malarstwa współczesnego nie lubi p. Olga, prawie go też nie zna, bo się nim nie interesuje; podciąga wszystkie nowe kierunki pod nazwę kubizmu i twierdzi, że owi kubiści są może uczonymi, matematykami, ale w każdym razie nie artystami” (Wanda Czapka, W pracowni Olgi Boznańskiej, „Bluszcz”, 1926, nr 9 s. 272-273).



34

JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

Autoportret, około 1926

olej/plótno, 45 x 52 cm

na odwrociu naklejka z wystawy w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu („Jacek Malczewski”, 1.10.2004-23.01.2005)
oraz naklejka z opinią potwierdzającą autentyczność, mgr Leszek Ludwikowski

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 120 000 – 200 000

WYSTAWIANY:

- „Jacek Malczewski”, 1.10.2004 – 23.01.2005, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Autoportret zajmował w twórczości Jacka Malczewskiego szczególne miejsce. Artysta powracał ustawicznie do swojego wizerunku, wykorzystując go na różne sposoby. Na ogół portretowane osoby (w tym przypadku on sam) możemy znaleźć u Malczewskiego w tak dla niego charakterystycznym powiązaniu z tłem pejzażowym. Drugi plan zaludniały często mitologiczne stworzenia, dodające kompozycji atmosfery tajemniczości. Nasila się ona zwłaszcza, gdy te kojarzące się ze śródziemnomorzem istoty pojawiają się w płaskim, polskim krajobrazie. Znaczenie w tych płótnach wytwarza się na styku dwóch planów, osadzając artystę na granicy między jawą a snem. Wybitny krytyk dwudziestolecia międzywojennego, Mieczysław Sterling, ostro ucinał dyskusje na ten temat, tłumacząc ich obecność nie symbolizmem ale wymogami kompozycyjnymi. Sterling pisał, że Malczewski zaludniał swoje płótna mitologicznymi istotami „kiedy to potrzebne do kompozycji – barwne plamy obrazu przetwarza na postaci faunów, dryjad czy harpij, tak naiwnie uważane za symbole lub zagadki” („Sztuka i artysta”, nr 1, 1924, s. 11).

Prezentowane płótno jest niezależne od rozstrzygnięć dotyczących symbolicznych i fantastycznych kontekstów obecnych w obrazach Malczewskiego z początku XX wieku. Centrum kompozycji zajmuje najszczegółowiej z całości opracowana twarz – twarz człowieka starego, znajdującego się u progu życia. Tło natomiast zostało tylko lekko zaznaczone. Praca jest wyjątkowa właśnie przez sposób ujęcia – mamy tu do czynienia bardziej z malarzkim studium, niż z kolejnym wcieleniem się przez artystę w postać ze świata literatury. Obraz przedstawia Jacka Malczewskiego jako człowieka wolnego od pełnionej przez tyle lat służby w teatrze sztuki i wolnego od obowiązku występowania w historycznym czy fantastycznym kostiumie. Artysta nie udziela swojej twarzy żadnym ideom, ale malując, przygląda się jej z ciekawością niemal lekarską. Mieczysław Wallis, zajmując się kwestią autoportretów artysty, konstatował: „liczne wizerunki własne Malczewskiego (...) nie mówią nam prawie nic o jego dziejach wewnętrznych” („Autoportrety artystów polskich”, s. 195). Prezentowany portret artysty wyłamuje się z tej zasady.

Ważnym kontekstem dla prezentowanego „Autoportretu” jest kolekcjonerstwo rysunków i szkiców. Przynajmniej od XVI wieku

we Włoszech, a potem w całej Zachodniej Europie doceniono wartość rysunku i szkicu jako kolekcjonerskiego przedmiotu. Towarzyszył temu kult geniuszu artysty, który niczym relikwie traktował wszystko, co wyszło spod jego ręki (modelowym przykładem jest pozycja zajmowana w pisarstwie o sztuce przez Michała Anioła). Wówczas dokonywało się przewartościowanie, które zmieniło podejście do kwestii kończenia czy wykańczania pracy. Niedomknięcie dzieła przestało być uważane za wadę – niejednokrotnie stawiało się wielką wartością. Szkic lub nieukończona praca artysty była świadectwem tego, jak rzecz została zrobiona. Był to zapis pracy wiedzonej geniuszem ręki artysty. Drugi ważny powód, dla którego zaczęto cenić szkice, było przekonanie, że to właśnie one, nie poddawane długotrwałemu wykańczaniu i „szlifowaniu”, zachowywały świeżość i bezpośredniość wizji artysty. Disegni stały się więc dla europejskiego kolekcjonerstwa przedmiotami szczególnej rangi – jakby bardziej prawdziwymi niż prace ukończone. Oferowany „Autoportret” potwierdza słuszność takiego poglądu.

O fenomienie użycia twarzy w twórczości Malczewskiego tak pisał Wiesław Juszczak: „Zastanawiamy się często nad przyczyną tak uderzającej liczby wizerunków własnych w dziele Malczewskiego. Czy można się zgodzić, że wszystko to wyjaśnia po prostu domniemany egocentryzm artysty? Czy można także przystać na argumenty głębiej sięgające, które się opierają na rzekomym „symbolicznym” znaczeniu tego przedstawienia? Na tym, że Malczewski drążąc w swych kompozycjach problem stosunku artysta – sztuka, jako symbolu artysty używa własnej twarzy? Nie, ponieważ owe autoportrety nierzadko od tak sprecyzowanego sensu oddalone są przepaścią innych zgoła i trudnych do uchwycenia znaczeń, a poza tym – bo wszelkie jednoznaczne przyporządkowania łatwo w tym malarstwie w ogóle podać w wątpliwość. Proponowałbym rozwiązanie prostsze: Malczewskiemu w każdej prawie kompozycji niezbędny jest, jako jej centralny motyw, ten sam w zasadzie rodzaj przedstawienia – ludzka twarz. Powiedziałbym nawet: ten sam szczególny rodzaj p r z e d m i o t u. Czyż należy się przeto dziwić, iż korzysta najczęściej z tego modelu, którego stale ma w zasięgu wzroku, którego ma w każdej chwili «pod ręką»?” (W. Juszczak, *Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego*, „Fakty i wyobrażenia”, Warszawa 1979, s. 140).



Jacek Malczewski, Na jednej strunie, fotografia archiwalna, MNW

35

JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

Portret żony w fotelu – szkic, 1925 r.

olej/plótno, 54,5 x 34 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1925 | J.Malczewski | 21/8'

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 30 000 - 55 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja spadkobierców artysty



W 1935 roku Adam Heydel pisał, że w ostatnich latach życia Malczewski był jak „ślepnący orzeł. Siedzi osowiały w fotelu, beczynne dłonie wodzą po poręczach, na stole szkicownik z rozpoczętym, niezdatnym rysunkiem” (Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1935, s. 235). Choć podobne wizje starzejącego się Malczewskiego można znaleźć i u innych jego biografów w okresie międzywojennym starających się utrwalić wzniosłą legendę artysty, wydają się one po części tworem literackiej wyobraźni. Wiadomo bowiem, że w swoich późnych latach Malczewski nie utracił ani zdolności twórczych, ani nie porzucił malarstwa. Jeszcze w 1918 roku, w wieku 64 lat rozpoczął duży cykl obrazów „Moje życie” stanowiący próbę rozrachunku z własną młodością. W pierwszych latach wolnej Polski opracowywał liczne portrety i autoportrety. W 1921 roku artysta ustąpił ze stanowiska profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i osiadł na stałe w dworze w Lutosławicach. Z tego okresu pochodzi prezentowany portret żony, będący prawdopodobnie ostatnim jej wizerunkiem stworzonym przez artystę.

Malczewski malował swoją małżonkę wielokrotnie, pierwszy jej portret powstał w 1887, kiedy Maria Gralewska była jeszcze narzeczoną młodego artysty, i ukazuje ją w eleganckiej sukni balowej (obraz w zbiorach MNK). Innym często reprodukowanym obrazem jest „Portret żony artysty z dwoma faunami” z 1905 roku (Lwowska Galeria Sztuki, Lwów) skomponowany w typowej dla Malczewskiego symbolistycznej stylistyce. Po obrazie z 1905 roku Malczewski na prawie dekadę przestaje malować żonę. W latach 1904-14 artysta często gościł za to w Tuligłowach w województwie lwowskim, gdzie zbliżył się do Marii Balowej. Rozstanie kochanków nastąpiło definitywnie dopiero w 1914 roku, kiedy artysta z rodziną wyjechał do Wiednia. Małżeństwo Malczewskich było, jak łatwo sobie wyobrazić, burzliwe. Zdecydował o tym przede wszystkim wspomniany romans Jacka, dobrze znany w krakowskich i lwowskich kręgach towarzyskich, ale również temperament Marii.

Wiadomo, że żona Malczewskiego pałała namiętnością do gry w kwarty. Długi hazardowe małżonki regulował niejednokrotnie mąż. Niedobranie małżonków tłumaczono niekiedy impulsywnym charakterem zawiązania małżeństwa. Malczewscy poznali się wiosną 1886 roku, a już w listopadzie byli zaręczeni. Malczewski, malujący w tym okresie jeszcze w nurcie patriotycznego realizmu, miał za sobą kilka zagranicznych podróży, epizod monachijski i wyprawę do Turcji z Karolem Lanckorońskim. Wydaje się, że małżeństwo mogło być w jego zamyśle elementem usatkwienia się; po śmierci ojca rodzina wywierała zapewne na młodym malarze taką właśnie presję. Piękna i „wiotka jak lilia” Maria grajewska była idealną partią – pochodziła z szanowanej w Krakowie i zamożnej mieszczańskiej rodziny. Ślub młodej pary odbył się z pompą w kościele Mariackim w październiku 1887 roku. Choć małżeństwo, jak okazało się z czasem, nie było dobrane, Malczewscy do końca życia pozostali razem. Mieli dwoje dzieci: Julię (ur. 1889) oraz Rafała (ur. 1892).

Prezentowany szkic portretowy ukazuje Marię Malczewską siedzącą profilem do widza. Takie „renesansowe” ujęcie, dość rzadkie w portretach malowanych przez Malczewskiego w latach 20., nie powinno jednak dziwić. W jego oeuvre odnaleźć można bowiem wiele „renesansowych” rozwiązań kompozycyjnych. Również w wypowiedziach artysty sztuka XV i XVI wieku funkcjonuje często jako punkt odniesienia i ideał artystyczny. Przy zachowaniu klasycznych zasad kompozycji, Malczewski wprowadził do swojego obrazu sugestywną, rozjaśnioną kolorystykę. Paleta jest jasna, barwy silnie rozbielone. Dzięki autorskiemu opisaniu obrazu wiemy, że obraz powstał w sierpniu – jeśli wziąć pod uwagę fakt, że Malczewski często malował w Lutosławicach w plenerze albo rozstawiał sztalugi na ganku, czas powstania obrazu może wyjaśniać nietypowe rozjaśnienie farb. Uwagę widza mogą też przykuć staromodnie upięte włosy modelki, jakby nieprzejmującej się upływem czasu i w domowym zaciszu ignorującej standardy mody lat 20.



Maria Malczewska jako Lilia Wodna, fotografia ze zbiorów MNW

ARTUR GROTTER (1837 - 1867)

Przesłuchanie Galileusza

olej/plótno, 46 x 36,5 cm

na odwrociu papierowa naklejka z nazwiskiem autora: „ARTUR GROTTER”

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 70 000 – 100 000

LITERATURA:

- por: J. Bóroz Antoniewicz, Grotter, Lwów 1910, s. 104, 269, 298

„Dla tego typu Galileusza nie znajdziemy w całej spuściźnie Grottera ani przedstanów, ani kontynuacji. Ale mogę go sobie dobrze wyobrazić w filiacji fizjonomii i motywów psychicznych Matejkowskich, gdzieś pośrodku między Sędziwojem, a Zygmuntem z „Unii”. Ale sam motyw apoteozy tej wiary w siebie, wiary w wyższość i posłannictwo swego ducha, personifikowane w Galileuszu i żyjące w jego przysłowiu „Eppur si muove” płynie z własnej inwencji Grottera. Utwór ten łączy się myślą przewodnią w jedną małą grupę z innym pomysłem, po którym nam pozostał mały i artystycznie mało ważny, - z „Pojmaniem Michała Anioła”. Myśl przewodnia obu tych to apoteoza heroizmu idei i bólu, złożonego w ofierze na rzecz jej zwycięstwa. To dwa akordy urwane, akordy z jakiejś heroiki, tłumionej, w głębi duszy twórcy. Kto wie, czy, gdyby nie

tragedya narodowa, mówiąc trywialnie, gdyby nie ta koszula, bliższa ciała od sukni, ale koszula krwawiąca, raniąca koszula Nessusa, kto wie, czy już wtedy myśl twórcza Grottera nie byłaby strzeliła w sfery idei uniwersalnych, jeżeli przyjdzie kiedy: tej myśli w narodzie naszym, upragniony, wyczekiwany a taki konieczny. twórca, do przyjęcia którego naród obecnie już dojrzuje i duchowo się sposobi, kto wie, czy tego drzeworytu [z Galileuszem] w wiedeńskim piśmie ilustrowanym i biednego, niepokąźnego szkicu olejnego nie otoczymy czcigodną relikwią, poznając ze zdumieniem, że w nich drzemie pierwsze zarodki tej idei. a „Wojnie” [cyklu], jej podwaliny! Temi uwagami kończę przegląd dzieł heroicznych [Grottera] lub motywem głównym do nich zbliżonych.”

JAN BÓROZ ANTONIEWICZ, GROTTER, LWÓW 1910, s. 299



Prezentowana praca zdradza silne pokrewieństwo z ilustracją działalnością Artura Grottgera. Wiadomo o dwóch rysunkach, w których malarz wariantowo ustawiał postać uczonego, próbując wyzyskać największą ekspresję. Z obu wariantów przebija siła oskarżanego, wyrażona przez jego zaciśnięcie pięści i dramatyczny gest. W redakcji olejnej, prezentowanej w naszym katalogu, Galileusz operuje podobnym, dramatycznym gestem. Uczony został umieszczony przed trybunałem inkwizycji. Widzimy go, kiedy odwraca się, straciwszy nadzieję na porozumienie z oskarżycielem, czy wytłumaczenie wyników swojej życiowej pracy. Prawdopodobnie artysta przedstawił go wypowiadającego legendarne „E pur si muove” („A jednak się kręci”). Niezależnie od wierności tego przekazu (te słowa włożono w usta Galileusza dopiero w XVIII wieku), przemawiał on do XIX-wiecznej wyobraźni, która w uczonym zaczęła upatrywać bohatera, niezłomnie broniącego prawdy. Wiek XIX, wiek węgla i pary, był czasem gwałtownych przewartościowań w dziedzinie powszechnego światopoglądu. Szybko rozwijająca się nauka zaczęła napierać na fundamenty wiary i doktryny katolickiej. W wieku XIX, epoce żarliwej, naiwnej nieraz wiary w naukę i jej moc, Galileusz stał się bohaterem powszechnej wyobraźni i symbolicznym protoplastą pozytywizmu.

Patrząc na „Galileusza” nie sposób nie pomyśleć o innym polskim obrazie przedstawiającym astronoma – „Koperniku” Jana Matejki (właściwie „Astronom Kopernik, czyli rozmowa z Bogiem”, 1873). Oba obrazy łączy iście barokowy rozmach kompozycji, dynamizm i wrażenie teatralnej dramaturgii. W zestawieniu obu prac wyraźna staje się stylistyczna różnica między artystami: na jaw wychodzi rodowód sztuki Grottgera – jej związki z akademizmem i sztuką francuską połowy XIX wieku. Sugestywnym kontekstem

dla obrazu Grottgera mogą być np. historyczne płótna Paula Delaroche’a.

Twórczość Artura Grottgera kojarzy się przede wszystkim z rysunkowymi cyklami, w których artysta skupiał się na symbolicznie ujętych wydarzeniach z powstania styczniowego. Dramatyczne i pełne patosu monochromatyczne kartony „Polonii” czy „Wojny”, przesłoniły różnorodność oeuvre artysty. Pierwszą rysunkową edukację w swoim krótkim, bo zaledwie trzydziestoletnim życiu, odebrał malarz z rąk ojca, który amatorsko parał się sztuką. Podczas nauki we Lwowie zetknął się z Janem Maszkowskim oraz Juliuszem Kossakiem. Później uczył się w Krakowie, w tamtejszej SSP – u Władysława Łuszczkiewicza i Wojciecha Stattlera, choć istotny wpływ wywarli też namiętnie kopiowani Aleksander Orłowski i Januariusz Suchodolski. Później pobierał jeszcze naukę na akademii w Wiedniu. W 1866 roku wyjechał do Paryża i zmarł tam rok później. Grottger podzielił los wielu młodo zmarłych artystów – wcześniej osiągnął twórczą dojrzałość, a przemiany w jego sztuce następowały ze skondensowaną częstością. Jak na tak krótkie życie, zwraca uwagę długość aż dziesięcioletniego pobytu w Wiedniu. Choć artysta przybył tam ukształtowany przez tradycję sztuki batalistycznej, to ostateczne szlify zdobył u swoich austriackich pedagogów, takich jak Karl Blas czy Karol Geiger. Zwłaszcza ten drugi wpłynął w istotny sposób na twórczość Grottgera – stał się on artystą ilustratorem, przedkładającym techniki monochromatyczne nad malarstwo olejne czy akwarelowe. Na sposób przedstawiania pojawiających się w dziełach młodego twórcy postaci oddziałali szczególnie dwaj artyści. Byli to: wiedeński nazareńczyk Joseph Führich od którego przejął młody malarz antykizujący kostium i wyraźny, wymowny gest, oraz Alfred Rethel, który oddziałął wizyjnym charakterem swoich przedstawień.



Artur Grottger, Portret własny, 1867, MNW

37

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869 - 1907)

Śmierć Boża i śmierć człowieka, 1893-1895

olej/plótno naklejone na tekturę, 49 x 23,50 cm
na odwrociu papierowa nalepka z Salonu Sprzedaży Dzieł Sztuk i w Krakowie

cena wywoławcza: 110 000 zł

estymacja: 150 000 – 250 000

OPINIE:

- ekspertyza p. Marty Romanowskiej z 02.06.1997



Prezentowany szkic Stanisława Wyspiańskiego może budzić zainteresowanie już samą techniką wykonania – praca malowana jest bowiem farbą olejną. Obecność prac olejnych w oeuvre Wyspiańskiego, który kojarzony jest powszechnie z innymi środkami malarskimi, przede wszystkim pastelem i witrażem, nie powinna jednak dziwić. Po pierwsze obraz powstał we wczesnej fazie twórczości Wyspiańskiego, zapewne w Paryżu między 1893-95 rokiem. Artysta nie wiedział wtedy jeszcze, że jest alergikiem uczulonym na biel cynkową i pracował, podobnie jak jego koledzy z krakowskiej ASP, w najpopularniejszej wtedy technice olejnej. Porzucił ją na rzecz pastelu dopiero pod koniec lat 90., kierowany troską o własne zdrowie (nie należy jednak zapomnieć, że w Paryżu Wyspiański oglądał pastelowe prace Henriego Toulouse-Lautreca i Edgara Degasa, które również mogły przyczynić się do skierowania uwagi na technikę pastelu). Z wcześniejszego, paryskiego okresu pochodzi kilka prac malowanych olejami – liczne szkice aktów powstałe w czasie posiedzeń w Akademii, widok Ogrodu Luksemburskiego, kilka portretów i właśnie prezentowana, symboliczna kompozycja.

Utrzymana w monochromatycznej kolorystyce (uderzają walory zimnej szmaragdowej niemal zieleni i zgaszona czerwień) scena przedstawia w górnej

części Ukrzyżowanie; na dole umarłego mężczyznę przywalonego sztandarem. Obraz malowany jest szkicowo i szybko. Dobrze widoczna jest przebijająca niezagruntowana faktura płótna. Bez wątpienia mamy tu do czynienia ze szkicem do niezachowanej albo niezrealizowanej większej kompozycji. Jej tematyka: przeciwstawienie sobie dwóch śmierci – śmierci Chrystusa i człowieka – wpisuje się we wczesny etap kształtowania się symbolistycznego języka Wyspiańskiego. Ikonoografia obrazu współgra z naszą wiedzą o atmosferze, w której dojrzał talent Wyspiańskiego. Artysta spędził dzieciństwo i młodość, dosłownie, u stóp Wawelu (pracowania rzeźbiarska jego ojca znajdowała się w dawnym domu Jana Długosza). Zanim Wyspiański zetknął się z przybyszewszczyzną hołubiącą tematyce ekspresjonistycznej i symbolicznej śmierci, poznał dobrze kult grobów królewskich czy krakowski kult relikwii. Nieprzypadkowo postaci zaludniające jego witraże z wczesnego okresu (jak również bohaterowie jego dramatów) to często widma, zjawy, czy figury ukazane w agonii, wyciągające się przeraźliwie w ostatnim tchnieniu. Ciekawym kontekstem dla „Śmierci bożej i człowieczej” są ponadto liczne krucyfiksy malowane przez Wyspiańskiego. Artysta, choć prywatnie daleki był od pobożności i wartości katolickich, podejmował ten temat w kilku wersjach projektów witraży i polichromii dla kościoła Franciszkanów, w projektach

dla kościoła Dominikanów, w szkicach i szkicownikach z podróży po Małopolsce, gdzie wielokrotnie malował średniowieczne krucyfiksy (1887, 1890). Wreszcie nie sposób nie wspomnieć, że figurę Ukrzyżowanego Wyspiański przetworzył w swoim słynnym witrażu „Apollo – system kopernikański”, gdzie Apollo z lirą na plecach nie przypadkowo budzi skojarzenia z postacią Chrystusa na krzyżu.

Postać umarłego mężczyzny leżącego u stóp krzyża otwiera zupełnie inne konteksty interpretacji obrazu. Ukazana w skrócie perspektywnym sylwetka nasuwa bowiem na myśl słynną kompozycję Édouarda Maneta „Martwy torreador” z 1864 roku (obecnie w National Gallery of Art w Waszyngtonie). Jeśli istotnie Wyspiański świadomie zacytował w swojej pracy francuskiego malarza był to akt – przynajmniej w kontekście związków Wyspiańskiego z Krakowem – obrazoburczy. Manet uchodził bowiem za malarza potwornego, a Matejko odnosił się do jego sztuki niechętnie. Wspomnieć należy również, że wyjazd młodego Wyspiańskiego do Paryża został odebrany przez Matejkę i innych profesorów krakowskiej ASP jako wyraz buntu. Zdaniem Matejki Wyspiański, chociaż odznaczył się w pracach nad polichromią kościoła Mariackiego, był na Paryż jeszcze zbyt młody. Matejko zamiast wojaży radził mu osiąść w Krakowie

i kontynuować obroną już ścieżkę edukacji. Helena Blum pisała o podróży Wyspiańskiego i Mehoffera następująco: „Z Krakowa obaj młodzi artyści wyjeżdżali jednak zbuntowani i wbrew woli Matejki, który uważał ich jeszcze za nie dość dojrzałych do spotkania ze sztuką Zachodu. W protokołach posiedzeń Szkoły Sztuk Pięknych czytamy wypowiedziane obawy Matejki, że obaj zapewne ulegną zgubnemu wpływowi realizmu Maneta. Toteż szły do Paryża listy Władysława Łuszczkiewicza dyktowane troską Matejki, zawierające przestrogi i szczegółowe wskazówki dla młodych artystów. I tak w liście Łuszczkiewicza, pisany zresztą z dużą życzliwością do Mehoffera, czytamy: „Przyczepić się trzeba do szkoły i zetknąć z poważnym światem sztuki — pamiętaj nie chwycać się nowostek w sztuce, ale szukać tego, co nazywamy poważnym językiem sztuki, da to studium natury, robione oczyma i ręką rozumiejącą cel wyższego malarstwa. Po Matejce trzeba zająć miejsce jednemu z Was, a pobijecie go stawiając obok równie potężnego realizmu kierunek idealny”. W innym liście, pisany do obu młodych artystów, Łuszczkiewicz radzi: „Kształcić się dalej na wzór mistrzów Odrodzenia i zyskać cały obszar twórczości... Zbliżyć się do starych i wytrawnych artystów, unikać stosunku z hołotą artystyczną, bo od niej się nic nie zyska”. (H. Blum, Wyspiański, Warszawa 1969, s. 6)



STANISŁAW LENTZ (1861 - 1920)

Portret warszawskiego gimnazjalisty

olej/plótno, 72,5 x 61 cm

sygnowany p.s.r.: 'St. Lentz'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

W 1930 roku najważniejsze z artystycznych czasopism międzywojnia, „Sztuki Piękne”, poświęciły zmarłemu dekadę wcześniej Lentzowi duży artykuł. Artur Schroeder pisał w nim entuzjastycznie o sztuce malarza, uznanego wtedy nie tylko za jednego z najważniejszych polskich portrecistów, lecz także za jedną z kluczowych postaci warszawskiego środowiska artystycznego: „Historykowi sztuki niepodobna przejść obok tych dzieł obojętnie, tyle w nich siły wyrazu, tak znakomicie uchwycone psychiczne właściwości, tak skomponowane jako bryły, takie niezrównane mają szczegóły (...). Zastanawiały go te twarze, będące niejako otwartymi księgami przeżyć. Każda jest inna, w każdej jest inny wyraz, inne są przeżycia, inne charaktery. A wydobyło to z taką siłą przekonania, z taką precyzją, a jednak tak jakoś po prostu, że narzuca się wszystko oczom patrzącego i wdraża w pamięć.” (Artur Schroeder, Stanisław Lentz, *Sztuki Piękne*, R. 6, 1930, s. 138)

Lentz, uznawany za jednego z najwybitniejszych polskich portrecistów, studiował początkowo w krakowskiej Szkole Sztuk

Pięknych. Naukę kontynuował w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Następnie kształcił się w akademii monachijskiej oraz krótko w Académie Julian w Paryżu. Lentz utrzymywał kontakty z plejadą wybitnych polskich malarzy: Witkiewiczem (ojcem), Axentowiczem, Kędzierskim i Malczewskim. W 1909 roku objął stanowisko Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie i odegrał znaczącą rolę w reformie uczelni. W okresie Młodej Polski uchodził za jednego z najważniejszych artystów warszawskich. Początkowo pozostawał pod silnym wpływem środowiska monachijskiego. Szczególne znaczenie dla jego twórczości odegrała sztuka Holandii, szczególnie malarstwo Fransa Halsy, z którym był zresztą cennie przez krajową krytykę artystyczną zestawiany. Lentz zasłynął jako twórca portretów psychologicznych. Dał się poznać również jako karykaturzysta ilustrujący sceny z życia Warszawy. Osobną gałęzią jego sztuki była tematyka proletariacka (np. słynny „Strajk” z 1910 roku, MNW).



WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

Dziecięca zaduma

olej/plótno, 35,3 × 49,5 cm

sygnowany p.d.: 'Wlastimil Hofman'

cena wywoławcza: 28 000 zł 

estymacja: 35 000 – 50 000

Temat śmierci wielokrotnie powraca w sztuce Wlastimila Hofmana. W okresie Młodej Polski artysta operował typowym dla swojego pokolenia repertuarem tematów: portretami starców, wizerunkami krucyfiksów, tajemniczych aniołów i zjaw czy ludzi obcujących ze śmiercią – często, tak jak na prezentowanym obrazie, ze śmiercią zwierząt. Ikonograficznie praca wiąże się jednak nie tylko z ikonografią symbolizmu sformułowaną około roku 1900, lecz także z nieco starszą tradycją. Podobne wyobrażenia dziewcząt i nastolatków trzymających w dłoniach bezwładne ciało ukochanego zwierzęcia malował już w XVIII wieku Jean-Baptiste Greuze. Mimo tej dawnej genezy obraz Hofmana jest na wskroś współczesny. Nie przypadkowo jego neo-romantyczną, symbolistyczną sztukę krytyka rozpatrywała często w kontekście malarstwa Jacka Malczewskiego. Jiří Karásek pisał np.: „Dziś można powiedzieć z całą pewnością, że nie ma malarza polskiego więcej polskiego nad V. Hofmana, malarza,

który by wybitniej przedstawiał polską psychę i sięgał w polską mistykę, w tę, co płynie z polskiej poezji, a główne swe źródło ma w utworach Słowackiego, tak wielbionego przez Hofmana i tak mu bliskiego Duchem. (...) Z polską sztuką łączy Hofmana ów mocny prąd mistyczny, który Pawlikowski w swej książce o mistycyzmie Słowackiego charakteryzuje, jako wojnę pierwiastka materii z pierwiastkiem ducha. Nauczyciel Hofmana – Jacek Malczewski, wielki, płomienny i płodny duch, w utworach swych nie przedstawia tej walki: jest zupełnie ziemskim. (...) Hofman w swych obrazach jest więcej uczuciowym od malowniczo-surowego genialnego Malczewskiego, rozmaitymi sposobami wyraża mistycyzm, walkę materii z duchem, ziemi z niebem. Jeżeli Malczewski widzi przebogatą pełnię swych zmysłów, to Hofman przygląda się ludziom nie tylko powierzchownie, ale przenika swym wzrokiem ich wnętrza” (Jiří Karásek, Wlastimil Hofman, „Maski”, 1918, nr 3).



40

JÓZEF WODZIŃSKI (1859 - 1915)

Elegantka w parku

olej/plótno, 50,5 x 34,5 cm
sygnowany p.d.: 'J Wodziński'

cena wywoławcza: 7 000 zł
estymacja: 10 000 – 18 000

Chociaż przełom XIX i XX wieku funkcjonuje obecnie pod malowniczym szyldem belle époque, „pięknej epoki” pokoju, dostatku i wyrafinowanego smaku, nie można zapomnieć, że życie w tym okresie było nie mniej prozaiczne niż w każdym innym. Warto dlatego na bohaterkę obrazu Józefa Wodzińskiego spojrzeć w szerszym kontekście. Pozornie wydawać by się mogło, że mamy tu do czynienia z elegancką damą przechadzającą się po parku. Pod koniec XIX wieku samotne przechadzki młodych kobiet z dobrych domów nie były jednak w dobrym tonie – po mieście poruszać należało się w towarzystwie matki, bony, statecznej towarzyszki czy męskiego opiekuna. Wiadomo na przykład, że samotne spacerki Olgi Boznańskiej po Monachium uchodziły za społeczne wykroczenie, a na bohaterki obrazów Gierzyńskiego, samotnie przemierzające ciemniejące uliczki miasta, patrzono dwuznacznie. Kim jest w związku

z tym elegantka z płótna Wodzińskiego? Stateczną narzeczoną artysty, jego siostrą, przyjaciółką? Trzymana przez kobietę czerwona parasolka przykuwa uwagę widza, nadając pracy pewnej obyczajowej dwuznaczności.

Józef Wodziński większość życia spędził zagranicą, gdzie cieszył się dużą popularnością jako ilustrator – współpracując z niemieckimi i angielskimi wydawcami. Wykształcenie artystyczne odebrał najpierw w Warszawie u Wojciecha Gersona, a potem w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie i w akademii monachijskiej. Na stałe osiadł w Berlinie, nie tracąc jednak kontaktu z krajem. Nadsyłał prace do krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych i warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W swoim malarstwie często nawiązywał do francuskich modernistów, m.in. Edgara Degasa, czy Berthe Morisot.



IGNACY PINKAS (1888 - 1935)

Opiekunka legionistów, 1918

olej/tektura, 100 x 67 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Ignacy Pinkas | 1918'

na odwrociu znajduje się portret kobiety, identyfikowanej z Marią Cyrus-Sobolewską (jej portret pędzla Pinkasa znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie)

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 10 000 – 20 000

OPINIE:

- dokumentacja konserwatorska, Katarzyna Walosek, Toruń 2015

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

W twórczości Ignacego Pinkasa tematyka związana z czasem walk o odzyskanie przez Polskę niepodległości zajmuje ważne miejsce. Artysta wielokrotnie malował przedstawienia prostego żołnierskiego życia czy portrety ważnych dla polityki tego czasu postaci (Pinkas jest m.in. autorem jednego z wizerunków Józefa Piłsudskiego). Prezentowany w naszym katalogu szkic również można wiązać z latami I wojny światowej. Praca przedstawia młodą kobietę z głową nakrytą chustą, stojącą ze złożonymi dłońmi. Sportretowana kobieta była zapewne sanitariuszką w szpitalu polowym działającym na froncie. Ignacy Pinkas przez dwa i pół roku studiował

w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (u Stanisława Dębickiego i Jacka Malczewskiego). W 1914 roku wstąpił do Legionów, gdzie służył najpierw w 1. pułku artylerii I Brygady, a potem w Polskim Korpusie Posiłkowym. Już w 1916 roku w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyła się wystawa malarza, na której pokazano prace notujące wojenne doświadczenia artysty. Zakupił je wówczas Jerzy Mycielski, którego kolekcja znalazła się potem w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu. W 1918 roku malarz był internowany w Witkowicach i być może z tym miejscem można wiązać powstanie „Opiekunki legionistów”.



WŁADYSŁAW JAROCKI (1879 - 1965)

Artyści na werandzie, 1963 r.

olej/plótno, 130,5 x 151 cm

na odwrociu papierowa nalepka autorska z notatką: "Władysław Jarocki, Kraków (podkreślone)

| W r. 1963. wspominam o Gronie moich przyjaciół, | z którymi tyle miłych sympozjów
"włoskich" | przeżyłem w latach 1911 do 1914. | olej, 150 x 130 cm."

cena wywoławcza: 65 000 zł †

estymacja: 70 000- 90 000

LITERATURA:

- Słownik artystów Polskich, Warszawa 1979, tom III, s. 239

Twórczość Władysława Jarockiego kojarzona jest głównie z obrazami o tematyce huculskiej, portretami górali w tradycyjnych strojach oraz przedstawieniami obyczajów chłopskich współtworzących patriotyczno-ludowy nurt Młodej Polski. Prezentowany obraz przedstawia rewers tej „oficjalnej” twórczości. Mamy tu bowiem do czynienia ze zbiorowym portretem lwowsko-zakopiańskiej bohemy. Na obrazie Jarocki przedstawił jedno z najbardziej znanych postaci ówczesnego środowiska artystyczno-literackiego: Jana Kasprowicza, Leopolda Staffa, Stanisława Antoniego Muellera, Mieczysława Tretera, Władysława Kozickiego oraz samego siebie. Jako pierwszy od lewej strony, ukazany został Jan Kasprowicz, słynny poeta, dramaturg, krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie (prywatnie teść Jarockiego, ojciec Anny z Kasprowiczów Jarockiej). Obok Kasprowicza Jarocki ukazał swój autoportret. Siedzący przy stole, trzeci od lewej Stanisław Antoni Mueller był znanym w tym czasie pisarzem, prawnikiem i dekadentem, który utrzymywał bliskie kontakty ze Staffem i Kasprowiczem. Kolejna postać, którą widzimy na obrazie, to Mieczysław Treter, historyk sztuki, który wykładał we Lwowie (tam zetknął się z Kasprowiczem). Treter był również dyrektorem Państwowych Zbiorów Sztuki

w Warszawie, do których należał Jarocki, oraz współzałożycielem Instytutu Propagandy Sztuki, gdzie wielokrotnie pokazywano prace Jarockiego. Drugi z prawej strony, stojący w niebieskim garniturze, to Władysław Kozicki: historyk sztuki związany ze Lwowem, poeta, dramaturg, publicysta, autor biografii Jarockiego. Pierwszy z prawej umieszczony został poeta Leopold Staff. Co ciekawe trzech z przedstawionych na obrazie mężczyzn należało do grupy poetyckiej Planetników; byli to Kasprowicz, Staff i Mueller.

Obraz jest interesujący nie tylko przez tożsamość sportretowanych. Uwagę widza może przykuć również ich nietypowe otoczenie, być może dopowiadające sens przedstawienia. Literaci przedstawieni przez Jarockiego nie znajdują się, jak na wielu zachowanych grupowych fotografiach tego czasu, przed domem, w zaciszu mieszkania czy gwarze kawiarni. Jarocki przedstawił siebie i przyjaciół siedzących na tarasie, pijących wino ze szklanek. W tle rozciąga się widok rozległej morskiej zatoki, przypominającej włoskie lub francuskie wybrzeże. Ten słoneczny, południowy pejzaż, niejako „doczepiony” do portretu północnych polskich artystów i literatów, można uznać za swego rodzaju żart artysty, dopowiadający w jakich warunkach atmosferycznych sami woleliby się znajdować.



LUDOMIR ŚLENDZIŃSKI (1889 - 1980)

Portret rodzinny, 1965 r.

olej/plótno, 100,5 x 90,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'LUDOMIR SLENDZIŃSKI 1965 ROK'

cena wywoławcza: 24 000 zł [†]

estymacja: 30 000 – 40 000

Mieczysław Wallis pisał o artyście: „Śleńdziński nie powiada: wróćmy do wczesnego renesansu włoskiego lub imitujmy Botticellego. Powiada on raczej: uczmy się u starych mistrzów, weźmy ze sztuki dawnej to wszystko, co w niej cenne, zwłaszcza w dziedzinie techniki; ale poza tem nie krępujemy się niczem.

I jeszcze: pragniemy korzystać ze zdobyczy poprzedników, ale nie wyrzekamy się bynajmniej poszukiwań własnych. Gdyby Śleńdziński był jedynie kopistą przeszłości, nie mielibyśmy powodu zajmować się nim. Ale dla Śleńdzińskiego tradycja stanowi jedynie mocną podstawę, na której usiłuje on budować dalej. Śleńdziński wnosi do współczesności szereg wartości niezmiernie cennych. Usiłuje rewindykować skarby umiejętności malarskiej, nagromadzone w ciągu wieków i roztrwonione przez epigonów impresjonizmu. Dąży do wzbogacenia tradycyjnego repertuaru środków malarskich. (...) Wskrzesza miłość płynnej, melodyjnej linii i pełnego okrągłego

kształtu, precyzyjnego rysunku, jasnej i spokojnej kompozycji. Przede wszystkim zaś wskrzesza miłość – pięknych kształtów ludzkich” (M. Wallis, *Malarstwo polskie. L. Śleńdziński*, Warszawa 1933, s. 5).

Prezentowany portret, choć pochodzi z późnego okresu twórczości artysty, w sugestywny sposób obrazuje to, co Wallis mógł mieć na myśli, pisząc o malarskim credo Śleńdzińskiego. Wywarzona, niemal hieratyczna kompozycja rzeczywiście może się kojarzyć ze wzorami sztuki renesansowej. Podobnie kilka zgromadzonych na obrazie detali – antykizujący, „rzymski” fotel czy dziecięce atrybuty otaczające sportretowaną nastolatkę (lalka, zabawki czy porcelanowy kot przeżący się na półce). Równocześnie nie sposób oprzeć się wrażeniu, że artysta uwspółcześnia te formy (tego terminu właśnie użył Wallis) i nadaje im nowe znaczenia.



44

STANISŁAW GAŁEK (1876 - 1961)

Krokusy

olej/plótno, 54,5 × 63 cm
sygnowany p.d.: 'ST.GAŁEK'

cena wywoławcza: 3 000 zł ↑
estymacja: 5 000 - 9 000

Prezentowany obraz łączy w sobie kilka cech typowych dla sztuki młodopolskiej. Oczywiście tą uderzającą widza najmocniej jest ekspresywny sposób malowania i wrażenie szkicowości, które Gałek zaczerpnął niewątpliwie z malarstwa Jana Stanisławskiego, swojego nauczyciela z młodości. To, co odróżnia Gałka od Stanisławskiego, to przede wszystkim sposób myślenia o plamie. W dolnych partiach kompozycji widać to szczególnie wyraźnie: Gałek pozwala farbie rozlewać się w płynne, secesyjne formy i zacieki. Kolor traktuje syntetycznie. Myślenie o wartościach plastycznych obrazu ściśle wiąże się z jego tematem: widzimy równocześnie wycofujący się śnieg, który ustępuje miejsca brunatnym płatom ziemi, oraz mocno kontrastujące ze sobą kolory. Ciekawym kontekstem dla „Krokusów” jest inna praca artysty: „Przedwiośnie” z 1911 roku (kolekcja prywatna). Porównanie obu kompozycji pozwala przypuszczać, że za

świetnie malowanymi chmurami w „Krokusach” kryją się, jak na „Przedwiośniu”, monumentalne góry.

Stanisław Gałek w okresie międzywojennym cieszył się, obok Kamockiego i Filipkiewicza, sławą najlepszego piewcy Tatr. Był z nimi zresztą związany przez całe życie. Tutaj uczył się rzeźby w Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego i tutaj wrócił (odbywszy studia w Krakowie, m.in. w pracowni Jacka Malczewskiego i monachijskim Kunstgewerbeschule oraz w École Nationale des Beaux-Arts w Paryżu u Jean-Léon Gérôme'a), decydując się nie tylko na karierę artystyczną, ale również pracę pedagoga. Od 1907 Gałek wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie w 1928 odbył się duży pokaz indywidualny jego dzieł. Prace artysty znajdują się w kolekcjach ważnych polskich muzeów (m.in. Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Narodowym w Poznaniu i Muzeum Narodowym w Warszawie).



STANISŁAW DĘBICKI (1866 - 1924)

Scena przy ognisku

olej/plótno, 74,5 × 95 cm

na odwrociu potwierdzenie autentyczności: 'Stwierdzam że obraz ten | jest autentycznym dziełem Kolegi | prof. Stanisława Dębickiego | Juliusz Makarewicz'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

Obrazy Stanisława Dębickiego są na rynku antykwarycznym rzadkością. Prezentowane dzieło jest nią tym bardziej – wpływ sztuki japońskiej w jego malarstwie olejnym odznaczał się niezwykle rzadko. Znany jest wprawdzie portret kobiety w kimono (Lwowska Galeria Obrazów, 1902), ale tu wpływ dalekiego wschodu ogranicza się tylko do kostiumu. W „Scenie przy ognisku” umieszczona w tle góra sprawia wrażenie wziętej z jednego z drzeworytów Hiroshige przedstawiających szczyt Fuji. U jej stóp, przy ogniu, zebrała się grupa postaci spowitych malowniczą mgłą. Być może scena ta ma jakiś związek z przyjaźnią Dębickiego z wybitnym kolekcjonerem sztuki Japonii – Feliksem „Mangghą” Jasieńskim. Ten wytrawny znawca opiekował się artystami, a swoim zbiorem sztuki Wschodu inspirował ich twórczość. Znany był nie tylko z hojności, ale również z tego, że w sposób bezceremonialny przywłaszczal sobie obrazy swoich podopiecznych. Ten szeroko komentowany w Krakowie przełomu wieków proceder był zarówno złą, jak i wyróżnieniem, jako że sąd Jasieńskiego uchodził za nieomylny. Prezentowana japońszczyzna praca stanowiłaby dla niego niewątpliwie dużą pokusę.

Stanisław Dębicki uczył się w Wiedniu (u malarza monumentalnych, antykizujących kompozycji Christiana Griepenkerla), w Krakowie (u Władysława Łuszczkiewicza), by potem – jak wielu artystów tego czasu – wyjechać na studia do Monachium. To i tak zdawałoby się wszechstronne wykształcenie uzupełnił jeszcze potem w Académie Colarossi w Paryżu (u naturalisty Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouvereta i rzeźbiarza Emmanuel Frémiet). Tak wykształcony osiadł na stałe we Lwowie, udzielając się w różnych artystycznych stowarzyszeniach (krakowskie towarzystwo „Sztuka”, wiedeńska Secesja), ale stosunkowo mało wystawiając. Był natomiast pochłonięty działalnością pedagogiczną. Dębicki czerpał inspiracje z różnych źródeł i w różnych mediach pracował. Tworzył rzeźby, projektował scenografie i ilustracje książkowe (tu zaznaczał się silny wpływ grafiki japońskiej), zajmował się też rzemiosłem artystycznym (meble oraz ceramika). W twórczości malarskiej zafascynowany huculszczyzną artysta odtwarzał widoki wiejskiego życia w duchu, który nasuwa skojarzenia np. z warszawską twórczością Aleksandra Gierymskiego. Był zdolnym i rzetelnym naturalistą, co objawiało się też w jego pięknych, nastrojowych pejzażach.



WIKTOR IWANOWICZ ZARUBIN (1866 - 1928)

Mnisi przed monasterem, 1915 r.

olej/ płótno naklejone na tekturę, 40 x 50 cm
sygnowany i datowany l.d. cyrylicą: 'Zarubin | 1915'
na odwrociu nieczytelny napis atramentem

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 58 000 - 85 000

Prezentowany obraz Zarubina wydaje się być czymś więcej niż tylko sceną rodzajową z życia prawosławnych mnichów. Wysmakowana kolorystyka sceny, subtelne zestawienia kremowych barw nieba i ziemistych zieleni lasu dowodzą, że tym, co najbardziej interesowało artystę, były nie religijne obrzędy, ale atmosfera zmierzchu. Zarubin w swoich luministycznych poszukiwaniach nie był na przełomie XIX i XX wieku odosobniony. Przedstawienie świata w momencie przejścia od dnia do nocy, światła rysującego się na zachmurzonym burym niebie, czy we mgle, interesowało około roku 1900 zarówno realistów, jak i symbolistów czy ekspresjonistów. Namalowanie zmierzchu czy świtu było dla artystów wyzwaniem, próbą technicznej wirtuozerii, ale przede wszystkim środkiem, który miał działać na widza i otwierać możliwe symboliczne konotacje obrazu. Patrząc na pejzaż Zarubina warto mieć w pamięci słynny obraz Jean-François Milleta „Anioł Pański” (1859, Musée d'Orsay) na którym modlitwie głównych bohaterów towarzyszy właśnie zmierzch. Z podobnym połączeniem obrzędu religijnego i „prześciowej” (a przez to symbolicznej) sytuacji atmosferycznej mamy także często do czynienia w sztuce rosyjskiej grupy Pieredwiżników (warto wspomnieć tutaj, że do towarzystwa należał nauczyciel Zarubina

– Archip Kuindzi). Związek prezentowanego obrazu ze sztuką rosyjską przełomu wieku opiera się również na jego ikonografii. Mnisi, uznawani za strażników tradycji i prawosławia, byli w pewien sposób traktowani jako pars pro toto rosyjskiej duszy.

Wiktor Iwanowicz Zarubin (1866-1928) ukończył Politechnikę Charkowską i rozpoczął karierę urzędniczą. Wcześniej ją jednak porzucił i wyjechał studiować malarstwo w Paryżu. Zapisał się do słynnej Académie Julian – prywatnej szkoły malarstwa, gdzie uczęszczał do pracowni Jules Lefebvre'a oraz Tony'ego Robert-Fleury'ego, odbierając gruntowne akademickie wykształcenie. Z tego czasu zachowała się duża grupa prac, przede wszystkim normandzkich pejzaży – scen, w których artysta umiejętnie ewokuje nastroj. Artysta kontynuował naukę powróciwszy do Sankt-Petersburga. Na tutejszej akademii pobierał naukę u wybitnego pejzażysty Archipa Kuindziego (nauczyciela Ferdynanda Ruszczyca, który oddziałował również m.in. na Konrada Krzyżanowskiego). W 1909 roku dostąpił zaszczytu mianowania tytułem akademika. W czasach władzy radzieckiej aktywnie włączał się w organizację życia artystycznego.



ADOLF DRESSLER (1833 - 1881)

„Dęby nad wodą”, około 1850-1860

olej/plótno, 82 x 111 cm

synowany l.d.: 'Dolf Dressler'

na bieżymie opisany w języku niemieckim

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 45 000 – 70 000

„[Dressler] w kolorystyce nawiązywał do wczesnych nurtów realistycznych, stosując malarstwo tonalne, o zróżnicowanej zieleni, brązach, błękitach. Niekiedy jednak, jakby w nawiązaniu do romantyzmu, używał barw zachodzącego słońca - złotawych, różowych i perłowych, podkreślając tym nastrój płynący z przedstawianego pejzażu. Nastrojowość jest też cechą najbardziej wyróżniającą go na tle malarstwa pejzażowego w Niemczech. Jest ona dostrzegalna nie tylko w kolorystyce niektórych szkiców, ale także w wyborze motywów, które choć często przypadkowo uchwycone, niekiedy sprawiają wrażenie

wyszukanych. (...) Będą to najczęściej drzewa rosnące nad wodą, droga leśna lub biegnąca przez wieś (...). Interesowały go również widoki odległe, zawdzięczające wiele romantyzmowi. Ta dwutorowość, widoczna nie tylko w obrębie całej twórczości jako podział na malarstwo atelierowe i plenerowe, ale i wśród szkiców, zawierających elementy romantyzmu i realizmu, jest - jak się zdaje - jedną z najbardziej charakterystycznych cech twórczości Dresslera”.

ANNA KOZAK, WPŁYW MALARSTWA PEJZAŻOWEGO (...) [W:] OBRAZY NATURY. ADOLF DRESSLER I PEJZAŻYŚCI ŚLAŚCY DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU, WROCŁAW 1997, s. 39



ADOLF DRESSLER (1833 - 1881)

Pejzaż nad Odrą – okolice Wrocławia, 1879

olej/plótno, 106 x 91 cm

sygnowany l.d.: 'Adolf Dressler (słowo trudnocytelnie) 79'

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 70 000 – 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy

Na tle innych krajobrazów powstałych w dojrzałym okresie twórczości artysty, „Pejzaż nad Odrą” odróżnia się mistrzowskim akademickim wykończeniem i łagodnym nastrojem zachodzącego słońca. W młodości Dressler pozostawał pod wpływem niemieckich romantyków: tematami jego prac była często dzika natura, skaliste zbocza gór i malowniczo wijące się strumyki. W latach dojrzałych artysta przestał ukazywać te „efekciarskie” motywy i skupił na wyciszonym, lokalnym pejzażu. Dwoistość jego sztuki jest o tyle ciekawa, że nie wynika z niej zupełne porzucenie dzikiej natury na rzecz sentymentalnej malowniczości – w czasie w którym artysta pracował nad „Pejzażem nad Odrą” malował już monumentalną panoramą Karkonoszy (7 x 20 m), odsłoniętą w specjalnie na ten cel zbudowanej sztucznej grocie w 1881 roku. Koniec lat 70, a więc czas w którym powstał prezentowany obraz, jest w twórczości Dresslera, jednym z najciekawszych okresów. Prawie pięćdziesięcioletni artysta został już wtedy okrzyknięty przez wrocławską prasę najwybitniejszym śląskim malarzem. Cieszył się renomą nie tylko wśród swoich

uczniów i wrocławskiego mieszczaństwa, ale również ważnych mecenasów : pejzaże zamawiali u niego m.in. Hans Ulrich Schaffgotsch (właściciel monumentalnego, neogotyckiego pałacu w Kopicach; obecnie w ruinie), czy sam cesarz Wilhelm. Dressler początkowo kształcił się pod okiem śląskich malarzy: Johanna Königa i Ernsta Rescha. Już w latach studenckich wykazywał duże zainteresowanie pejzażem. To krajobrazy zresztą przyniosły mu rozgłos, kiedy jako debiutant wystawił swoje prace na wrocławskiej wystawie Śląskiego Towarzystwa Artystycznego w 1855 roku. Edukacji Dresslera dopełnił pobyt we Frankfurcie nad Menem i w Kronbergu, w górach Taunus, gdzie działała ważna niemiecka kolonia artystyczna. Na stałe Dressler związał się jednak z Wrocławiem. Oeuvre artysty zdominował śląski i karkonoski pejzaż. Część obrazów Dressler wykonywał w plenerze, część wykańczał w atelier. Jego sztuka sytuuje się na pograniczu niemieckiego romantyzmu, tradycji szkoły drezdeńskiej i malarstwa barbizorńczyków (Corota, Dubigny'ego, Hueta), bardzo cenionych przez członków kronberskiej kolonii artystycznej.



WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ (1833 - 1903)

„Natchnienie” (Portret Aleksandry Potockiej), 1864 r. (?)

olej/plótno, 46 x 38 cm

sygnowany l.d.: 'LBakałowicz'

na odwrociu papierowe nalepki z informacjami dotyczącymi obrazu i autora

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- Sotheby's, 9.03.2006
- kolekcja prywatna, Polska

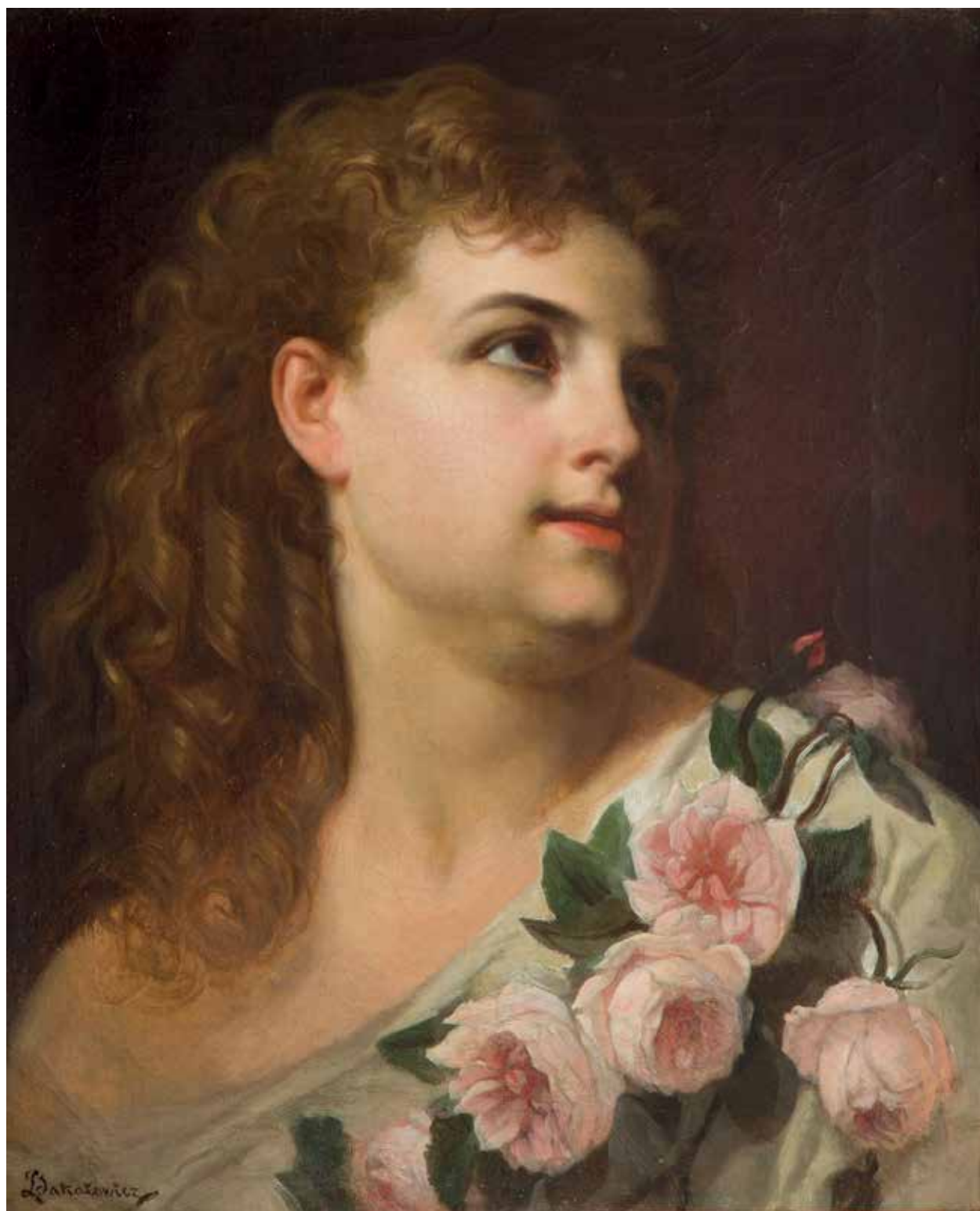
LITERATURA:

- katalog aukcji Sotheby's, 9.03.2006, poz. 150

Dzięki znajdującej się na odwrociu pracy papierowej nalepce sportretowaną przez Bakałowicza kobietę możemy identyfikować jako Aleksandrę Potocką. Potocka jest postacią, której nie trzeba przedstawiać: właścicielka Wilanowa, zasłynęła nie tylko ze swojego gustu artystycznego i odnowienia warszawskiej rezydencji Potockich, ale również działalności dobroczynnej. Na obrazie Bakałowicza mamy jednak do czynienia z jeszcze inną twarzą arystokratki – twarzą artystki. Malarz przedstawił hrabinę w teatralnej roli. Modelka ubrana jest w białą szatę udekorowaną na piersi pękiem róż. Tytuł obrazu: „Natchnienie” sugeruje, że Potocka została ukazana w kostiumie symbolicznym. W Europie II połowy XIX wieku amatorskie spektakle były w towarzystwie bardzo popularne. Wiadomo, że na salonach nie tylko deklamowano poematy, czy inscenizowane poszczególne fragmenty sztuk teatralnych, ale bawiono się również w „żywe obrazy”. Obraz jest więc w pewnym sensie dokumentem potwierdzającym charakterystyczną dla tego czasu popularność zabaw kostiumowych, teatralnych przebiegów

i pół-amatorskich występów teatralnych. W przypadku Aleksandry Potockiej zainteresowanie tego typu rozrywkami nie powinno dziwić. Już w wieku młodzieńczym arystokratka zdradzała zainteresowania artystyczne. Wiadomo np., że dużo rysowała (zającą pracę na arkuszu papieru przedstawił ją skądinąd na portrecie Carl Wilhelm Ullrich w 1841 roku), interesowała się muzyką i teatrem.

Portret Bakałowicza jest interesujący nie tylko przez tożsamość modelki i jej kostium. Dzieło powstało zapewne na początku lat 60. XIX, a więc w pierwszym etapie paryskiej kariery artysty. Wykształcony w Polsce Bakałowicz (w latach 1849-54 studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych) w 1863 wyjechał do Francji i na stałe zamieszkał w Paryżu. W latach 1865-83 wystawiał swoje dzieła głównie na paryskich Salonach (ale również w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Brukseli, Berlinie, Wiedniu, Londynie i Nowym Jorku). Dominowały wśród nich sceny rodzajowe i historyczne. Portrety, choć obecne, w jego oeuvre są rzadkością.



JAN NEPOMUCEN LEWICKI (1795 - 1871)

Portret kobiety

olej/plótno; 82,5 × 65,5 cm

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 – 40 000

Oferowany obraz przedstawia postać kobiety ujętej w popiersiu z delikatnie założonymi rękoma. Ułożone z gracją dłonie – lewa jakby szarpiąca niewidoczną harfę – są ważnym elementem oddania charakteru portretowanej. Jej twarz z oczami utkwionymi w dali tchnie rozmarzeniem, typowym skądinąd dla modelek, które znamy z XIX-wiecznych przedstawień. Nieznana z imienia kobieta została ukazana w szacie mającej nawiązywać do stroju starożytnego. Typowa dla klasycyzmu idealizacja nie odebrała portretowanej nic z jej indywidualności.

Jan Nepomucen Lewicki był rysownikiem, rytownikiem i fotografem. Odebrał wykształcenie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie rysunku uczył go Józef Brodowski. Edukację kontynuował w Warszawie, gdzie poznawał tajniki rytownictwa. Później wyjechał do Wiednia, aby doskonalić się w sztycharstwie. Wróciwszy do kraju, rozpoczął działalność wydawniczą, jednak czynny udział w powstaniu listopadowym zmusił go do wyjazdu do Francji. Podejmował różne prace, m.in. w wojskowym instytucie kartograficznym. Równocześnie uczestniczył w polskim

życiu emigracyjnym, wiążąc się z frakcją lewicy. Lewicki był nie tylko zdolnym artystą, ale też utalentowanym technologiem – w litografii udoskonalił metodę trawienia kwasem rysunku na kamieniu, co wykorzystywał, tworząc mapy. Jako kartograf został zatrudniony w Portugalii, gdzie za swoje zasługi odznaczono go najwyższym wojskowym orderem. W latach 60. pozwolono mu na powrót do kraju, gdzie objął kierownictwo drzeworytni „Tygodnika Ilustrowanego”. Nie tylko sprawował tu nadzór nad szatą artystyczną pisma, ale też publikował swoje prace głównie o tematyce starożytnej. Na początku lat 60. w gmachu Resursy Obywatelskiej Lewicki założył zakład fotograficzny. Pobyt artysty nad Wisłą nie trwał jednak długo – z powodu dostarczania powstańcom styczniowym map musiał znowu uciekać do Paryża. Tutaj zmarł i został pochowany na cmentarzu Montparnasse. Lewicki jest znany przede wszystkim z bogatej i różnorodnej twórczości ilustratorskiej zarówno prasowej, jak i książkowej (ilustrował np. pamiętniki Jana Chryzostoma Paska czy bajki Jerzego Jachowicza). Prezentowane płótno jest rzadkością na rynku antykwarycznym, jako że artysta był do tej pory znany wyłącznie z twórczości graficznej.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI (1875 - 1944)

Maria w koronie z dwunastu gwiazd

olej/plótno, 74 x 54 cm

sygnowany l.d.: 'F. M. Wygrzywalski senior'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 – 20 000

Twórczość Feliksa Michała Wygrzywalskiego kojarzy się przede wszystkim z orientalnymi tematami i obrazami pełnymi rozświetlonych kolorów. Prezentowana praca jest w tym oeuvre zupełnie wyjątkową, jako że artysta tylko sporadycznie przedstawiał tematy religijne. Wygrzywalski ukazał Matkę Boską w typie Immaculaty. Kościół w 1854 roku potwierdził w formie dogmatu teologiczną intuicję dotyczącą stanu wyjęcia Marii spod grzechu pierworodnego – tzw. Niepokalanego Poczęcia. Jednak wcześniej, bo już od XVII wieku, zaczęto przedstawiać ją jako kobietę w białej szacie, błękitnym płaszczu stojącą na półksiężycu bądź kuli ziemskiej z wieńcem z dwunastu gwiazd – właśnie w typie Immaculaty. Takie przedstawienie opierało się na utożsamieniu Marii z występującą w Apokalipsie wg św. Jana Niewiastą. U św. Jana czytamy: „Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczona w Słońce i Księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (Ap 12, 1). Klasycznymi interpretacjami tego tematu są obrazy Bartolomé Estebana Murillo. Oferowana praca przedstawia Marię w popiersiu (a więc bez części atrybutów Niepokalanie Poczętej). Być może obraz ma związek z podobną rozmiarem i ujęciem kompozycją artysty z 1927 roku „Madonna z Dzieciątkiem” (kolekcja prywatna).

Feliks Michał Wygrzywalski był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Monachium oraz Académie Julian w Paryżu. Po ukończeniu studiów zamieszkał w Rzymie, a w 1908 powrócił do rodzinnego Lwowa, gdzie pracował w teatrze jako inspektor sceny. Przez wiele lat współpracował z „Tygodnikiem Ilustrowanym”. Od 1901 roku wystawiał w TPSP w Krakowie, zyskując dużą popularność wśród publiczności i uznanie krytyki. Znany jest także jako grafik, ilustrator i projektant kostiumów teatralnych. Malował przede wszystkim obrazy o tematyce rodzajowej, często fantastyczne przedstawienia morskich nimf, sceny orientalistyczne (szczególnie po 1906 roku, kiedy wrócił z podróży do Egiptu), serie pejzaży nadmorskich i sceny z rybakami, stylizowane portrety. W 1906 roku w warszawskim Salonie Kulikowskiego miała miejsce indywidualna wystawa artysty. Inną ważną wystawą Wygrzywalskiego odbyła się we lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1932 roku. Oprócz kolorystycznych, radosnych scen w okresie międzywojennym prace artysty podejmują tematykę społeczną. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł są „Burlacy” z 1925 roku (obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie).



LUDWIK ALEKSANDER BUSZARD (1828 - 1912)

Portret mężczyzny we fraku, 1849 r.

olej/plótno (dublowane), 61 x 50 cm

sygnowany i datowany l.śr.: 'A. Buszard | 1849'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000

Pochodzący ze spolszczonej, francuskiej rodziny (jego ojciec był oficerem armii napoleońskiej) Buszard był zarówno utalentowanym artystą jak też organizatorem życia artystycznego i krytykiem. Malarstwo studiował w Warszawie u Aleksandra Kokulara i Jana Feliksa Piwarskiego. Należał również do najbliższego otoczenia Wojciecha Gersona. Wziął czynny udział w organizowaniu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Jako utalentowany publicysta prowadził w „Tygodniku Illustrowanym” kronikę artystyczną. Publikował również na łamach „Bluszczu” i „Wędrowca” oraz „Biblioteki Warszawskiej”. Buszard poruszał w swoim piśmarstwie kwestie ważne dla ówczesnej sztuki polskiej; postulował by zachowując charakter narodowy nie zrywała z wielką tradycją

plastyki europejskiej – to że znał ją dobrze sugestywnie pokazuje prezentowany portret. Nie tylko elegancki frak i modny pod koniec XIX wieku zarost charakteryzują modela jako gentelmana na miarę swoich czasów – również stylistyka pracy, oscylująca na granicy akademizmu, dowodzą że Buszard był świadom trendów aktualnych w sztuce swoich czasów. W latach 60. XIX wieku artysta przeniósł się do Włocławka gdzie z powodzeniem działał jako pedagog (do jego uczniów należał m.in. wybitny polski architekt i rysownik, Stanisław Noakowski). Tworzył nastrojowe pejzaże, obrazy religijne, działał jako ilustrator. Współpracował również z fabryką fajansu we Włocławku, dla której projektował majolikowe naczynia i kafle.



53

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Napoleon pod Somosierrą

olej/plótno, 70 x 120 cm

sygnowany i datowany l.d.: "Wojciech Kossak | 1937"

na odwrociu lakowa pieczęć z herbem

cena wywoławcza: 68 000 zł

estymacja: 75 000 – 100 000

„Na pierwszy rzut oka, obejmując całe pasmo wzrokiem, widzę gdzie Samossiera. Tam! Tylko tam, gdzie wśród stromych i wysokich szczytów to łagodne zagłębienie, tak, to jest jedyne przejście przez Guadarramę i jedyna droga do Madrytu. Myśl, że jestem już na tym samym trakcie, po którym legia nadwiślańska i szwoleżerzy gwardii tyle razy maszerowali, że jestem już blisko tego miejsca o nazwie tak popularnej w dalekiej Polsce, napędza mnie, pomimo zmęczenia, doskonałym humorem. (...) O świcie ruszamy już wprost ku różowym teraz na tle oparów szarych i mgieł górcom Guadarramy, trakt nas prowadzi wprost na owo siodełko. Wizję mojej malarskiej fantazji zapełniają mi tę drogę, sceny z pamiętników (...) tłoczą się i kłębią... Jesteśmy w wiosce Cerejas. Tu był biwak cesarza, u wejścia niemal do wąwozu, tu wstąpił tejsze nocy w służbę przy nim Kozieltulskiego czwarty szwadron szwoleżerów gwardii, zluzowawszy szwadron de gendarmes d'elite, którzy byli w służbie od Bajonny. Inne szwadrony pułku szwoleżerów zostały nieco w tyle, tam ku Sepulveda. Tutaj przy ogniach biwaków w zimną noc listopadową, w mrozie wionącym od granitowej pustki tak już bliskiej, niejeden z naszych zmówił pewnie Kto się w opiekę i popatrzaj, czy szkaplerza nie zgubił. Łańcuchy ogni

hiszpańskich, ciągnące się po falistościach wzgórz, wskazywały dostatecznie, że to, co patrole wywiadowcze meldowały szefowi sztabu Berthier a księciu Neuchâtel, jest prawdą; cała armia Palafoxa czeka na Napoleona w Somosierra, a że bronić będzie tego defilé (w żadnym języku europejskim nie ma słowa odpowiadającego francuskiemu defilé – właściwie znaczy to przejście, które nie pozwala oddziałom poruszać się inaczej jak bardzo wąskim frontem) z całą zaciekłością, o tym nikt nie wątpił. Wychodzimy z Cerejas i wchodzimy do wąwozu. Przypomina mi się wejście do Doliny Kościeliskiej w Tatrach. Formacja gór mniej dzika od tatrzańskej, za to jodeł i świerków nie ma wcale, tylko kępki limby, góry zavalone głazami, jałowe jak Czerwone Wierchy. Szosa szeroka idzie wzdłuż szumiącego górskiego potoku po prawej stronie; przechodzimy mostek kamienny, potok jest teraz po lewej naszej stronie. Już wiem! orientuję się teraz doskonale, zaraz będzie drugi most, potok pozostanie już zupełnie za nami, a nawet szyja wąwozu rozszerzy się w rozległą dolinę. Za drugim mostkiem, tym właśnie, na którym stoję, stał szwadron służbowy Kozieltulskiego, zasłonięty wystającą skałą od kul działowych i kartaczy, a tu, w tym miejscu, stał cesarz”.

WOJCIECH KOSSAK, „WSPOMNIENIA”, WARSZAWA 1971, s. 169-170



54

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Na zwiadach, 1919 r.

olej/tektura, 45 x 34 cm

sygnowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1919'

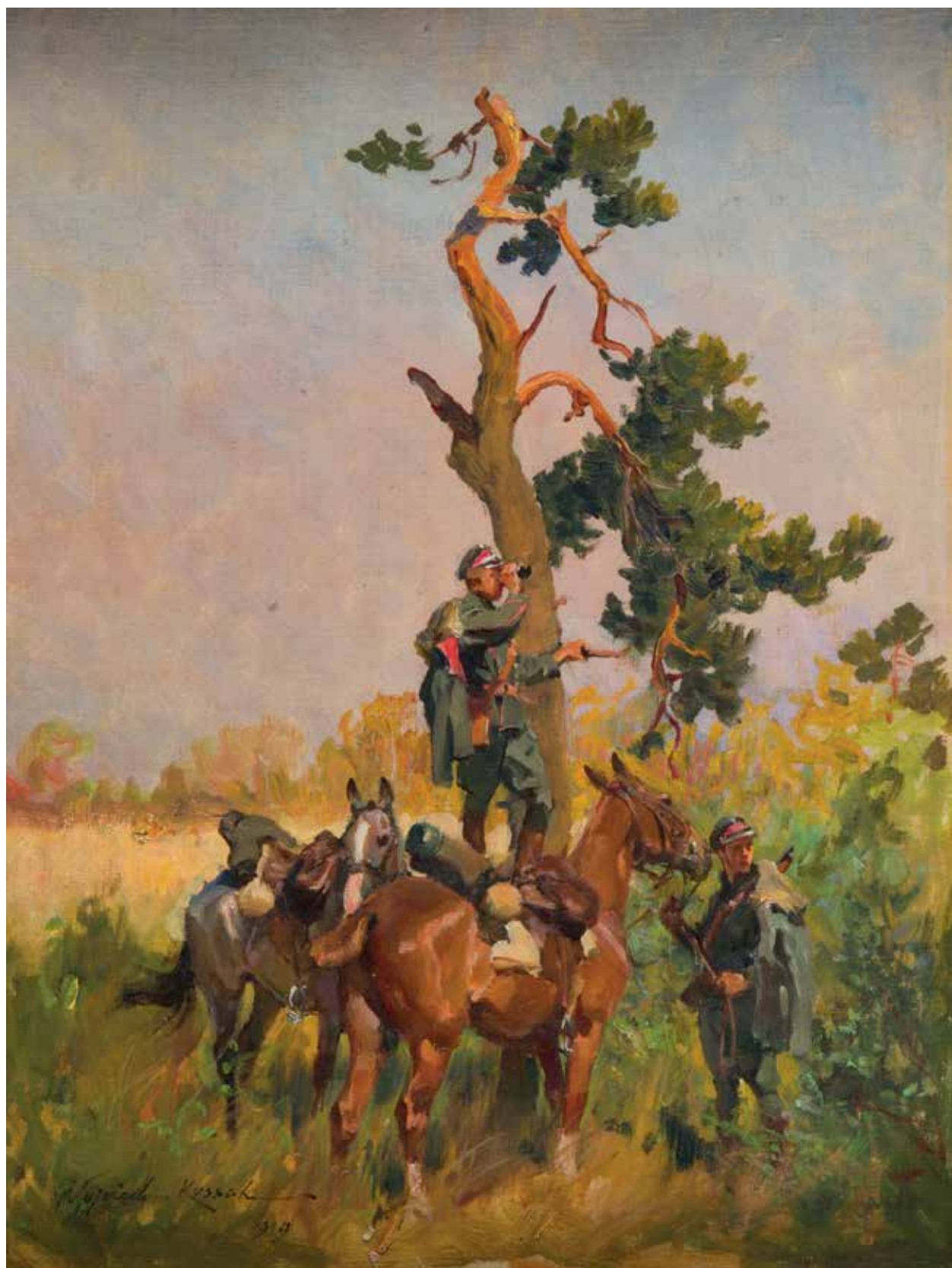
cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 - 45 000

Prezentowane płótno jest zarówno udanym obrazem pejzażowym i studium koni, jak też wprowadzeniem widza w ludzką, związaną z wojną sytuację. Sprawnie odmalowany krajobraz i piękna kompozycja z rozrysowaną na tle nieba samotną sosną pośrodku nasuwa skojarzenia z nazwiskami najważniejszych przedstawicieli gatunku: Janem Stanisławskim czy Konradem Krzyżanowskim. Jest to w sztuce Kossaka interesujący, choć nieoczywisty trop, który – nieraz pomijany w literaturze przedmiotu – wskazuje na świadome czerpanie przez malarzy batalistów ze szczytowych osiągnięć innych gatunków malarskich.

Centrum kompozycji zapełnia zwarta grupa złożona z dwóch kawalerzystów i ich koni (jeden służy za podwyższenie, dając

możliwość dalekiego widzenia). Zwierzęta, namalowane wprawną ręką, asystują swoim właścicielom wyglądając jakby nasłuchiwały dalszy rozwój wydarzeń. Skupienie żołnierzy i skierowanie w stronę prawej krawędzi obrazu, gdzie nie dociera już wzrok widza, budzą skojarzenia z najlepszymi tradycjami polskiego malarstwa. Choć nie musi tu chodzić o bezpośrednie oddziaływanie, mamy do czynienia z sytuacją taką jak w „Patrolu powstańczym” Maksymiliana Gierymskiego. W obu przypadkach poza obrazem dzieje się coś, co buduje napięcie i wyjaśnia pełne skupienia wyczekiwanie. Sugestywność tej sceny przypomina o tym, że Wojciech Kossak wiedział, o czym maluje – żołnierską codzienność znał z autopsji, gdyż służył w czasie pierwszej wojny światowej jako rotmistrz armii austriackiej.



55

IGNACY ZYGMUNTOWICZ (1875 - 1947)

Zaprzęg

olej/plótno, 100 x 163 cm
sygnowany p.d.: 'I Zygmuntowicz'

cena wywoławcza: 22 000 zł
estymacja: 30 000 - 45 000

Prezentowany obraz to przede wszystkim udane, pełne energii i dynamiki studium koni w ruchu. Malarz podkreślił gwałtowność, wystarczająco silnie rysując się przecież w fotograficznym niemal ujęciu sceny, przez motyw podrywających się do lotu ptaków, zaskoczonych nieoczekiwanym pojawieniem się zaprzęgów. Obraz jest interesujący przez połączenie typowego dla Zygmuntowicza zainteresowania tematyką wiejską – szczególnie dworem i zajęciami jego mieszkańców – z tradycją malarstwa polskiego realizmu, chętnie wykorzystującego zdobycze technologiczne, takie jak fotografia.

Malarska droga Ignacego Zygmuntowicza wiąże się z wieloma innymi ważnymi nazwiskami polskiego malarstwa. W pierwszym rzędzie

wymienić trzeba Wojciecha Kossaka, u którego Zygmuntowicz studiował i z którym współpracował w latach 20., Inni artyści ważni dla sztuki Zygmuntowicza to m.in. Józef Chełmoński, Alfred Wierusz Kowalski czy Julian Fałat. Czerpanie inspiracji z ich malarstwa nie było mechanicznym zapożyczaniem motywów, ale twórczym korzystaniem z tradycji. Zygmuntowicz pozostawał przeważnie w kręgu tematów typowych dla malarzy batalistów, choć umiał robić wyjątki dla malowanych czasem martwych natur i przedstawień zwierząt na tle krajobrazu. Uczestniczył w wystawach w Lublinie (1922), na Salonach warszawskiej Zachęty (1925, 1926, 1927), w Katowicach (1926), Częstochowie (1927), Gdyni (1929), Kaliszu (1931), Poznaniu (1928, 1931).



56

WŁODZIMIERZ ŁOŚ (1849 - 1888)

Spotkanie przy grobli

olej/plótno dublowane, 60 x 110 cm

cena wywoławcza: 75 000 zł

estymacja: 85 000 - 140 000

Włodzimierz Łoś należał do grona Monachijczyków – polskich artystów działających w Niemczech i uprawiających przede wszystkim malarstwo rodzajowe. Zanim artysta zdecydował się na emigrację do Monachium (w mieście działał w tym czasie Józef Brandt i bracia Gierymscy) studiował w latach 1870-1872 w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Łuszczkiewicza. Łoś przed wyjazdem pracował też w dobrach księcia Romana Sanguszki. To on ufundował stypendium umożliwiające młodemu artyście wyjazd. Pewną rolę odegrał w decyzji o artystycznej emigracji Łoś także Juliusz Kossak. Malarz studiował w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych u Otto Seitz, a od 1874 w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Należał nie tylko do środowiska malarzy polskich, ale także do

niemieckiego stowarzyszenia Kunstverein München, gdzie uczestniczył w wystawach malarstwa. Od roku 1873 uczestniczył też w pokazach krajowych: w Krakowie, Lwowie i Warszawie. Wraz z malarzami Walerym Krycińskim i Sewerynem Bieszczadem założył grupę artystyczną „Nora”. Malował głównie sceny rodzajowe z Podola, Wołynia i Ukrainy: jarmarki, sceny myśliwskie, Kozaków, wydarzenia w podróży. Rzadziej, na specjalne zamówienie malował również sceny batalistyczne. Swoje obrazy sprzedawał nie tylko w Niemczech i Polsce ale także, podobnie jak np. Józef Chełmoński, w Ameryce. Warto wspomnieć, że prace Łośa były często reprodukowany. Drzeworyty na podstawie jego obrazów publikowano m.in. w „Kłosach”, „Tygodniku Ilustrowanym”, czy „Wędrowcu”. Jego prace znajdują się dziś m.in. w MNW, MNK, czy MNP.



57

ZYGMUNT ROZWADOWSKI (1870 - 1950)

Ułani na koniach, 1919 r.

olej/plótno, 60 x 80 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Rozwadowski | 1919.'

cena wywoławcza: 18 000 zł 

estymacja: 22 000 - 30 000



58

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Ułani z korimi

olej/tektura, 24 x 32 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1927'

cena wywoławcza: 7 500 zł

estymacja: 10 000 – 15 000

"Posiadał Kossak wielką biegłość techniczną, dynamiczny temperament, niewyczerpaną wyobraźnię i ogromną łatwość kompozycji. (...) Nie znajdziemy na jego płótnach manekinów ubranych w mundury, o ruchach marionetek. Żołnierze jego są żywi, zawsze naturalni, w chwilach tragizmu mają w sobie spokój, są twardzi i nieustraszeni, bez cienia pozy, melodramatu czy teatralnego patosu. (...) Kossak, który był świadkiem powstawania nowych prądów i kierunków w sztuce, przez cały swój długi żywot konsekwentnie uprawiał malarstwo batalistyczne w konwencji realizmu, przy czym forma malarska miała u niego często znaczenie drugorzędne i podporządkowana była treści obrazu. Naturalnie zbyt dobrze rozumiał znaczenie problemów artystycznych w sztuce, by nie doceniać zagadnień formy malarskiej. Gdy obraz miał być oglądany na szerszym forum, zwłaszcza zagranicznym,

gdy przeznaczony był na wystawę, do muzeum lub na liczące się zamówienie, wtedy malowany był starannie, wykańczany z wielką dbałością, dopracowywany we wszystkich elementach. (...)

Kossak, choć wyszedł od realizmu i stał na pozycjach przeciwnych impresjonizmowi, a wrogo odnosił się do modernizmu, secesji i wszelkich przejawów awangardy, rychło, nie uświadamiając sobie tego wyraźnie, począł przejmować założenia impresjonizmu, którego treścią przecież był – obok światła i barwy – ruch, podpatrzony we wszelkich jego przejawach. W wydobywaniu w obrazach ekspresji i dosadności ruchu, życia, pomocna była Kossakowi umiejętność wnikliwej obserwacji i bezbłędne operowanie formą. Stąd ta bujność i różnorodność w twórczości artysty – od wielkich kompozycji historycznych do drobnych studiów".

KAZIMIERZ OLSZAŃSKI, WOJCIECH KOSSAK, WROCŁAW-WARSZAWA-KRAKÓW 1990, s. 53



LUDWIK LILLE (1897 - 1957)

Kobiety wokół dziecięcego wózka

olej/plótno, 53,4 x 64 cm (wymiary w świetle ramy)

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

Ludwik Lille porzuciwszy studia medyczne w rodzinnym Lwowie zajął się sztuką. Przez parę miesięcy uczył się w Bauhausie gdzie uczęszczał m.in. na wykłady Paula Klee. Od początku swojej artystycznej działalności wiązał się ze środowiskami awangardowymi. Po I wojnie światowej podjął współpracę z poznańskimi ekspresjonistami skupionymi wokół czasopisma „Zdrój”. Przyjaźń z Leonem Chwistkiem zbliżyła artystę do formistów, z którymi wystawiał w Krakowie, Warszawie i we Lwowie. Na początku lat 30. związał się z lwowskimi nadrealistami, skupionymi w grupie Artes. W tym czasie Lille brał czynny udział w organizowaniu życia artystycznego (lwowski Związek Zawodowy Artystów Plastyków oraz Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej) oraz w popularyzacji sztuki – prowadził cykliczne audycje radiowe i publikował w prasie teksty krytyczne. Przez całe życie był

zainteresowany teatrem, tworząc dekoracje np. dla eksperymentalnej lwowskiej grupy „Semafor”. Tuż przed II wojną światową znalazł się we Francji gdzie pozostał do śmierci. Ważnym punktem odniesienia była dla Lillego sztuka Paula Cézanne’a i Fernada Légera. W okresie międzywojennym artysta skłaniał się do syntetyzacji środków malarskich. Znalazło to odzwierciedlenie w wyborze techniki – po wojnie ograniczył się prawie zupełnie do węgla, czarnej kredki i sangwiny. Powstające w tym okresie nieliczne prace olejne charakteryzują się ograniczeniem gamy barwnej do ugrów, szarości i błękitów. Umiejętne wprowadzenie światła w tych kompozycjach nadaje im specyficzną senną i nierzeczywistą atmosferę. Ich bohaterami są pozbawione twarzy postacie, które znajdują się gdzieś na granicy między światem codziennych doświadczeń, a osobną malarską wizją.



ALICJA HALICKA (1894 - 1975)

Most sztuk (z cyklu "Godziny paryskie")

olej/tektura, 31 x 41 cm

sygnowany p.d.: 'Halicka'

cena wywoławcza: 11 000 zł 

estymacja: 14 000 - 28 000

Prezentowany obraz jest przykładem niezwyklej ikonografii, którą Halicka stosowała w swoich pozornie realistycznych, powojennych widokach Paryża. W kompozycji uderzają dwa motywy. Pierwszym jest sposób kadrowania rzeźby znajdującej się na pierwszym planie: statua wydaje się być nie tyle kamienną formą, ile żywą, zastygłą jedynie na chwilę ludzką figurą, symboliczną strażniczką miasta. Drugi motyw, który może przykuć uwagę widza, to czarne sylwetki lecących kluczem samolotów znajdujące się w lewym górnym rogu kompozycji. Sugerują one, że nie mamy tu do czynienia z niewinnym widokiem miejskim, ale ze sceną z czasów wojny.

Paradoksalnie jednak Halicka okres okupacji spędziła poza miastem. Do śmierci swojego męża, Louisa Marcoussisa w 1941 roku, mieszkała razem z nim w Cusset koło Vichy. Następnie przeniosła się do Marsylii, a później do Sallanches w Alpach. Na Montmartre wróciła już po wyzwoleniu, w 1944. Wtedy prawdopodobnie zaczęła tworzyć obrazy wyobrażające Most Sztuk i plac Zgody. Część z nich nosi znamiona realizmu; inne, mają charakter wizyjny i ukazują miasto w ruinie. W kontekście lęków czasu wojny stworzona przez Halicką podwójna wizja cywilizacji – jej zagłady i ocalenia – nabiera szczególnego znaczenia. Można ją czytać nie tylko w kontekście szerszego nurtu, ale także osobistych doświadczeń artystki. Przez

okres międzywojenny Halicka funkcjonowała w cieniu swojego męża, awangardowego artysty Louisa Marcoussisa. Po jego śmierci w 1941 roku jej sztuka weszła na nowe tory. Widać to nie tylko w symbolistycznym ładunku, ale również w formie. Prace z cyklu związane są z tak zwaną Drugą Szkołą Paryską. W latach 40. w Paryżu rosło zainteresowanie malarstwem niefiguratywnym. Widoczne na prezentowanym obrazie rozmycie plamy, wzajemne przenikanie się barw i odrealnione zestawienia kolorystyczne w pewnym sensie wynikają z podobnych fundamentów. Ze sztuką nieprzedstawiającą Halicka zetknęła się jednak dużo wcześniej – już w 1912 roku, podczas studiów w Monachium. Rok po rozpoczęciu edukacji w Niemczech Halicka przeniosła się do Paryża, gdzie pracowała pod okiem nabistów: Maurice'a Denisa i Paula Sérusiera. Jak wspominała po latach, profesorowie uciekali od niej „jak od zadżumionej, zaś studenci uważali [ją] za wariatkę”. W drugiej dekadzie XX wieku Halicka uprawiała bowiem kubizm, „a była to dla nich sztuka wyklęta, sztuka antygrecka, która odwoływała się do sztuki murzyńskiej”. (Krzysztof Zagrodzki, Alicja Halicka, Warszawa 2011, s. 19). Po wojnie malarka zwróciła się w kierunku form klasycznych, z których potrafiła – jak pokazuje prezentowana praca – tworzyć bardzo zręczne i harmonijne (choć nie pozbawione treści) kompozycje.



NATAN GRUNSWEIGH (1880 - 1943)

Miejski plac z drzewami

olej/plótno, 46 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'Nathan Grunsweigh'

cena wywoławcza: 13 000 zł

estymacja: 16 000 – 25 000

Grunsweigh przybył do Paryża na krótko przed wybuchem I wojny światowej, kiedy malarskie triumfy święcił tam Maurice Utrillo – „alkoholik od dziecka, cygan blakający się między knajpami a izbami wytrzeźwień i szpitalami dla umysłowo chorych”. Fakt, że pejzaże miejskie malowane przez Grunsweigha stylistycznie i tematycznie bliskie są sztuce Utrilla, nie powinien dziwić. Francuz był aż do lat 30. uważany za jednego z najważniejszych artystów swoich czasów i jedną z kluczowych postaci Szkoły Paryskiej. Grunsweigh zaczerpnął z jego widoków miast kilka motywów: przede wszystkim fotograficzny niemal sposób kadrowania, typ wybieranych motywów (zaułki, ślepe uliczki, place) czy wreszcie opustoszały, beczasowy nastrój. Istotną różnicą jest jednak kolorystyka prac – podczas gdy Utrillo malował przede wszystkim pochmurne i bure scenki dziejące w bliżej nieokreślonych dniach jesieni, Grunsweigh chętnie wprowadzał do swoich prac kolor.

Jak paryska twórczość miała się do początków kariery malarza, nie wiadomo – krakowski okres życia artysty jest w jego biografii białą kartą. W drugiej dekadzie XX wieku Grunsweigh przyłączył się do paryskiej bohemy, przyjaźnił się z Chaimem Soutinem, Michelem Kikoïne i Pinchusem Krémegnem. Uczestniczył w licznych paryskich wystawach, m.in. w Salonie Jesiennym (w 1921, 1924, 1926 i 1937), w Salonie des Tuileries (w 1923 i 1936) oraz w Salonie Niezależnych. Po wkroczeniu nazistów do Paryża został aresztowany, w 1943 deportowany do nieznanego obozu koncentracyjnego. Według niektórych źródeł udało mu się przeżyć wojnę, ale nieznane są jego prace z tego okresu. Tworzył przede wszystkim pejzaże i mniej liczne portrety. Duży wpływ na malarstwo Natana Grunsweigha mieli artyści skupieni w tzw. Szkole Paryskiej, początkowo malarz skłaniał się ku kubizmowi i postimpresjonizmowi. Kilka prac Grunsweigha znajduje się w kolekcji „Gheza” w Hajfie i Muzeum Sztuki w Tel Awiwie oraz kolekcjach prywatnych, przede wszystkim we Francji.



LEONARD PĘKAŁSKI (1896 - 1944)

Martwa natura z koszem gruszek

olej/tektura, 42 x 53 cm

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 6 000 – 10 000

POCHODZENIE:

- w latach 60. pozostawał w kolekcji M.Grajnert, Warszawa

LITERATURA:

- „Leonard Pękałski. 1896-1944. Wystawa pośmiertna”, Warszawa 1969, kat. wystawy w ZPAP, nr kat. 34

WYSTAWIANY:

- Związek Polskich Artystów Plastyków, Okręg Warszawski, marzec-kwiecień 1969

„Bogata i różnorodna twórczość Pękałskiego w latach 30. na polu malarstwa tak ściennego, jak sztalugowego (...) konsekwentnie dochodziła do szczytu własnej syntezy. W docieraniu do sedna własnej istoty, a także w uporządkowaniu metody twórczej walną pomocą była czułość artysty na wszelkie poruszenia żywotne w środowisku polskim: przyjacielski kontakt z Kowarskim zarówno jak z kapistami, nie wykluczał bynajmniej zainteresowania malarstwem abstrakcyjnym oraz bacznej obserwacji młodych i najmłodszych talentów. Nieobojętne były też przeżyte dogłębnie podróże zagraniczne. Tak np. z (...) z Francji [przywiózł Pękałski] ideał malarski par excellence, pod którego urokiem miał już

pozostać do końca życia: martwe natury Chardina. Jako malarz sztalugowy osiągnął on wysoki stopień harmonii kolorystyczno-kompozycyjnej. Lekcja Chardina, w połączeniu z lekcją Cézanne’a, nakłada się znakomicie na doświadczenia uprzednio uzyskane w malarstwie dekoracyjnym. Obrazami z drugiej połowy lat 30., zwłaszcza na polu martwej natury, portretu i pejzażu, dowiódł Pękałski, że nieobce mu są wszelkie tajniki malarstwa intymnego, że we właściwej mu gamie przytłumionej z przewagą tonów szaro-liliowych i brunatno-srebrzystych włada najsztudniejnymi środkami ekspresji kolorystycznej”.

JULIUSZ STARZYŃSKI, LEONARD PĘKAŁSKI. KATALOG WYSTAWY POŚMIERTNEJ ARTYSTY, s. nb.



63

LEON LEWKOWICZ (ur. 1936)

Martwa natura z dzbanem

olej/plótno 50 x 70 cm

sygnowany p.g.: 'Leon Levkowicz | -29'

cena wywoławcza: 3 000 zł

estymacja: 4 000 - 6 000

Lewkowicz kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Teora Axentowicza. Debiutował jeszcze w czasie studiów, w 1916 roku, w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Później wystawiał swoje prace przede wszystkim w Krakowie (TPSP i ŻTKSP), ale także we Lwowie, Piotrkowie i Nowym Targu, gdzie zamieszkał w latach 30. Był członkiem Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk Pięknych. Lewkowicz malował głównie melancholijne wizerunki dzieci i młodych kobiet,

portrety starych Żydów, sceny rodzajowe o tematyce żydowskiej oraz z życia Cyganów, rzadziej pejzaże i martwe natury. Jego sztuka - jak pisała Renata Piątkowska - wyrastała z tradycji XIX-wiecznego malarstwa realistycznego i akademickiego. W czasie wojny artysta został deportowany do Kazachstanu. Tam nadal malował i uczył malarstwa. Jego obrazy znajdują się między innymi w Muzeum Narodowym w Krakowie, Warszawie, Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie.



Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcyjone.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza zamieszczona w katalogu pod opisem obiektu jest kwotą, od której rozpoczynamy licytację. Obiekty licytowane są w górę, tzn. licytacja może zakończyć się na kwocie wyższej niż cena wywoławcza lub równej tej kwocie.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do 100 000 złotych (włącznie) – w wysokości 18%, a powyżej 100 000 złotych – w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Zarówno jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje zawarciem transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcyjone po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

Zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwzględnione.

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę może-

my rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i przekażą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

10. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. *droit de suite*, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro, opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro, opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro, opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro - jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce *droit de suite* reguluje art. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

● - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

11. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjone, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjone. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjone rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjone ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Denys Molerio Pena, Words, 2016 r.

Aukcja Młodej Sztuki

18 października (wtorek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 4 – 18 października 2016 r.



Salon Wystawowy MARCHAND
pl. Konstytucji 2, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesyłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpienia przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpienia zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit jest niższy niż cena gwarancyjna wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Tabela postąpienia

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpienia. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpienia.

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym uzgodnieniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenia dokonujemy po dziennym kursie kupna waluty Banku Pekao S.A.

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

5. Odbiór zakupionego obiektu

Przy odbiorze zakupionych obiektów wymagamy okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość. Obiekty mogą zostać wydane nabywcy lub osobie posiadającej pisemne upoważnienie. Może to nastąpić tylko w momencie pełnej płatności i uregulowania wszystkich zobowiązań wynikających z wcześniejszych zakupów. Zakupione obiekty na aukcji powinny być odebrane w ciągu 30 dni od aukcji. W przeciwnym razie mogą one zostać odesłane do magazynu zewnętrznego, a klient obciążony kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Tym samym ponosimy odpowiedzialność za utratę lub uszkodzenie obiektu jedynie przez okres 30 dni od aukcji.

6. Transport i przesyłka

Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiające odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygody symbolem „O” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.



Zofia Rydet, Zapis socjologiczny

Aukcja Fotografii

27 października (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 20 – 27 października 2016 r.



Salon Wystawowy MARCHAND
pl. Konstytucji 2, Warszawa
tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, zanim przystąpią do licytacji.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,

b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,

c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcyjnera przed rozpoczęciem aukcji.

Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitentów uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemnie zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcyjner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faxem, mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcyjner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcyjner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcyjner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcyjner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitentów bez wskazania, że czyni to w imieniu komitentów, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcyjner może uznać przedmiot za niesprzedany.

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcyjnera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcyjnera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i naliczana jest degresywnie w zależności od kwoty wylicytowanej: do kwoty 100 000 złotych (włącznie) w wysokości 18%, powyżej kwoty 100 000 złotych w wysokości 15%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta": "Legenda").

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczane w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych, jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.



Gallery & Art Boutique

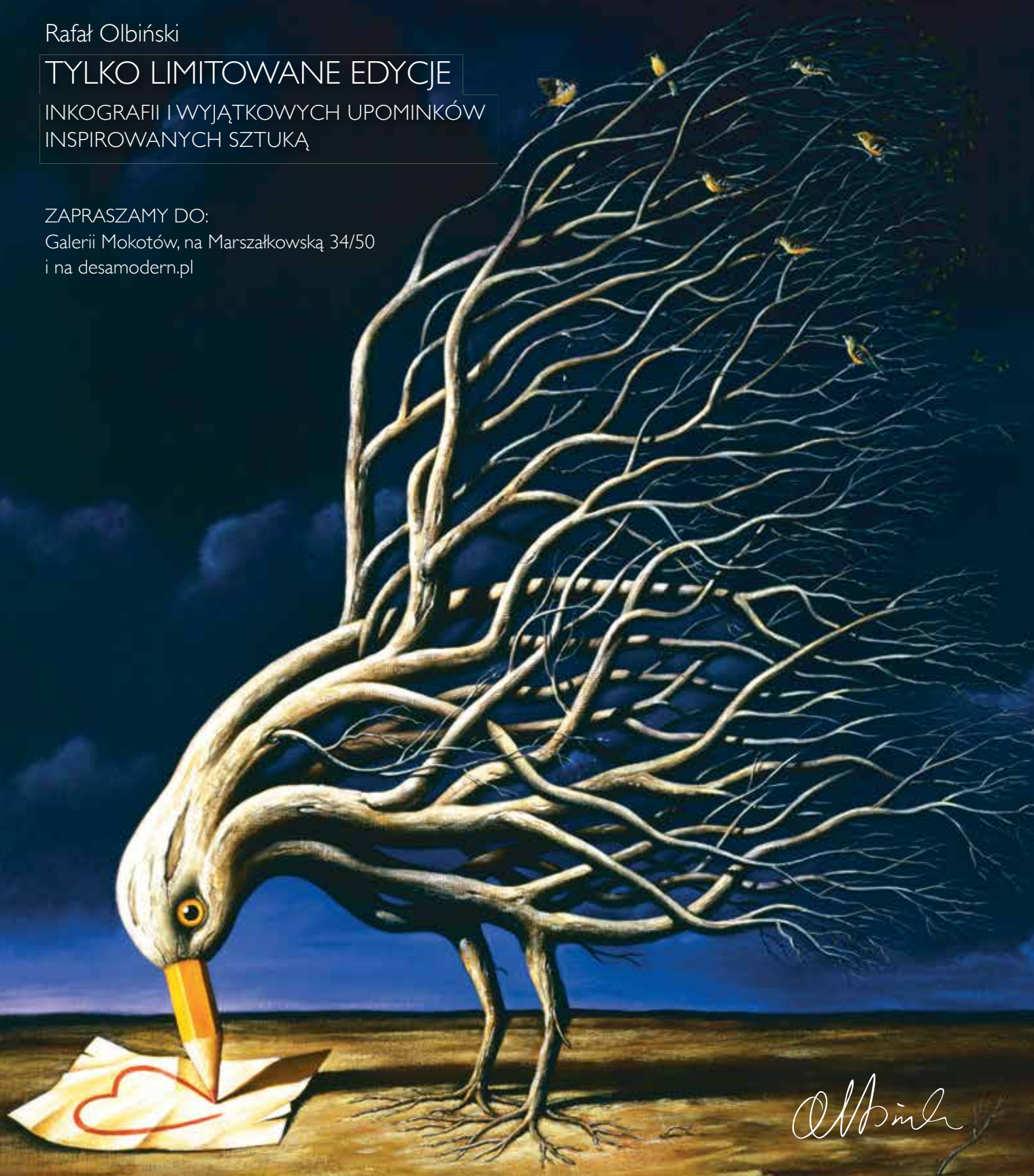
Rafał Olbiński

TYLKO LIMITOWANE EDYCJE

INKOGRAFII I WYJĄTKOWYCH UPOMINKÓW
INSPIROWANYCH SZTUKĄ

ZAPRASZAMY DO:

Galerii Mokotów, na Marszałkowską 34/50
i na desamodern.pl



Olbiński

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 584 95 32.
- 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wiarygodności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego

- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem, sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przysyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązku całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

z następujących określeń: „krag”, „szkola” bądź „naśladowca”;

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.

POLIN
MUZEUM HISTORII
ŻYDÓW POLSKICH



MADE IN
POLIN

FESTIWAL
21-23 / 10 / 2016

**Jimek / Sinfonia Varsovia / Makłowicz / Cicha /
/ Warszawska Orkiestra Sentymalna /
/ Rajkowska / Trela / Bralczyk / Stasiuk / Trzaska**

www.polin.pl

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, ul. Anielewicza 6, Warszawa

Mecenas:

**GRUPA
ZWIERCIADŁO®**



Organizator koncertu REICH // JIMEK // CYTATY
oraz projektu Dźwięki przedwojennej
ulicy Żamenhofa



Projekt współfinansuje
m.st. Warszawa

Projekt sfinansowano
ze środków Fundacji PZU



**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Projekt dofinansowano
ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Partner:



Patroni medialni:



sens



wyborcza

wyborcza.pl

gościniec24

TOK

ams

VIVA!

TYTUŁ NARODOWY

empik

Multikino

LAVIE

insider

GOŚCINIEC24

onet.

HARMONOGRAM

AUKCJI 2016

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

- 20.10 termin przyjmowania obiektów do 12.09.2016
8.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016
-

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

- 6.10 termin przyjmowania obiektów do 27.08.2016
15.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016
-

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

- 18.10 termin przyjmowania obiektów do 31.08.2016
15.11 termin przyjmowania obiektów do 30.09.2016
20.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2016
-

AUKCJA RZEźBY

- 17.11 termin przyjmowania obiektów do 3.10.2016
-

AUKCJA PRAC NA PAPIERZE

- część dawna – 24.11 termin przyjmowania obiektów do 15.10
część współczesna – 6.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10
-

AUKCJA RZEMIOSŁA ARTYSTYCZNEGO

29.11 termin przyjmowania obiektów do 15.10

AUKCJA GRAFIKI

13.10 termin przyjmowania obiektów do 10.09.2016

AUKCJA KOMIKSU I ILUSTRACJI

3.11 termin przyjmowania obiektów do 26.09.2016

AUKCJA BIŻUTERII

13.12 termin przyjmowania obiektów do 30.10.2016

AUKCJA FOTOGRAFII

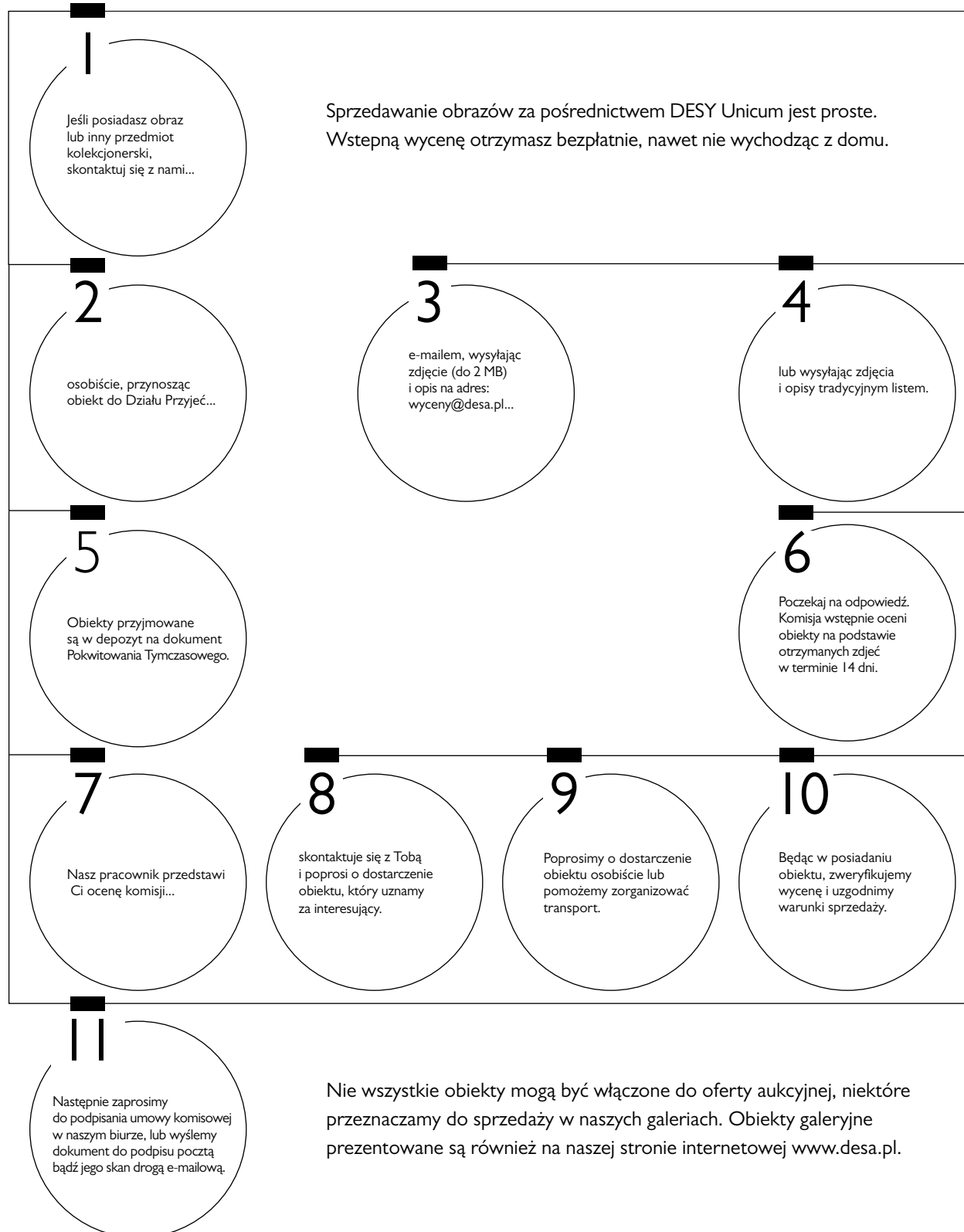
27.10 termin przyjmowania obiektów do 10.09

ART OUTLET

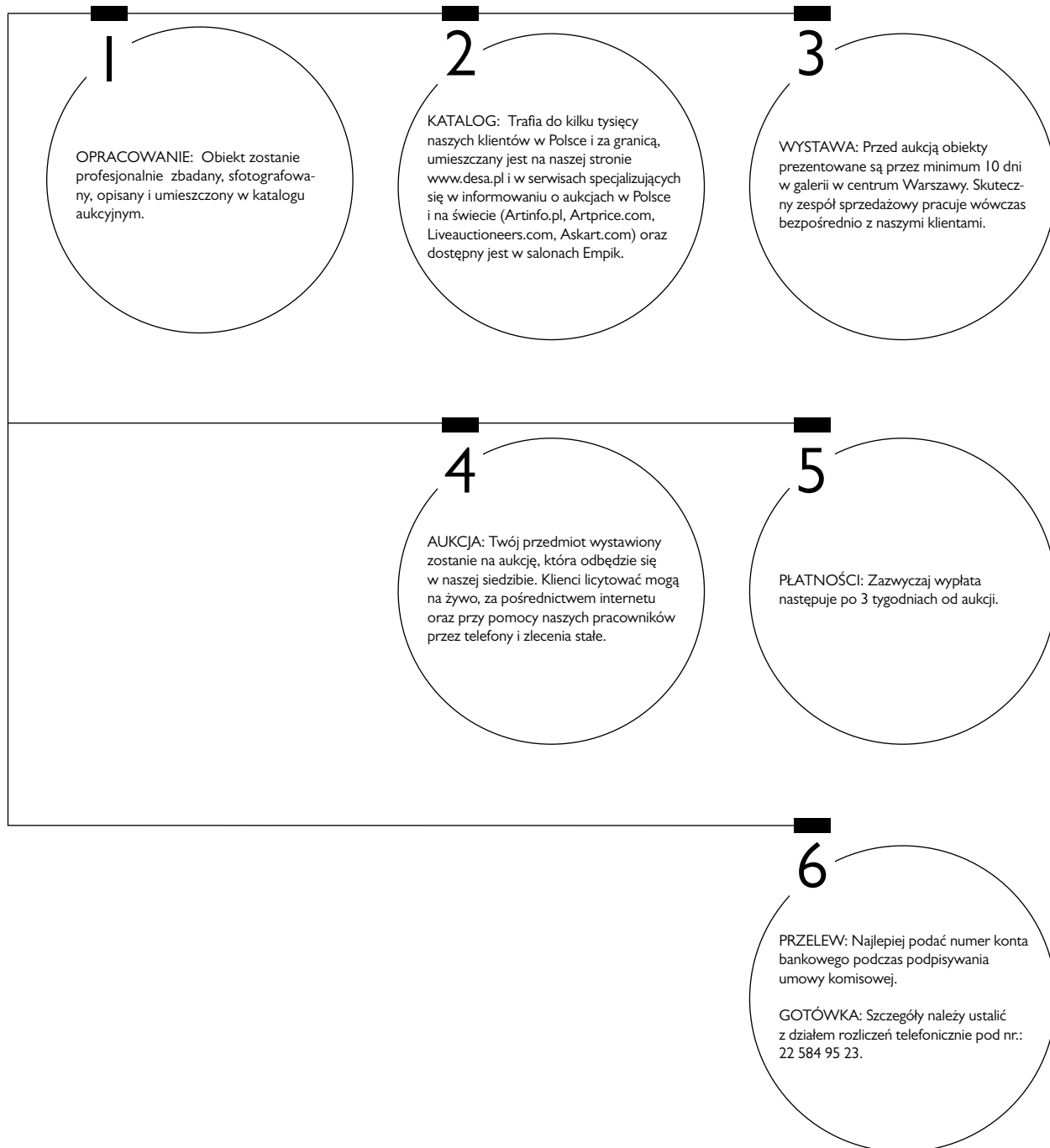
część współczesna – 22.11 termin przyjmowania obiektów do 10.10.2016

część dawna – 10.11 termin przyjmowania obiektów do 3.10.2016

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESIE UNICUM?



DLACZEGO WARTO SPRZEDAĆ W DESIE UNICUM?



JAK KUPIĆ

W DESIE UNICUM? _____

OFERTA

Desa Unicum oferuje najwyższej klasy dzieła sztuki reprezentujące rozmaite gatunki, style i okresy. Każdej aukcji towarzyszy katalog dostępny w formie drukowanej lub elektronicznej. Zawiera zdjęcia i opisy oferowanych obiektów, ich ceny wywoławcze oraz estymacje, tj. szacunkowe wartości rynkowe. Obiekty można oglądać również osobiście na ogólnie i bezpłatnie dostępnych wystawach przedaukcyjnych, organizowanych zazwyczaj dwa tygodnie przed aukcją. Jeśli masz jakiegokolwiek pytania w sprawie konkretnego obiektu, skontaktuj się z naszymi specjalistami.

LICYTACJA

Licytować można osobiście, za pośrednictwem naszego pracownika lub przez Internet. Wybierz taki sposób, który będzie dla Ciebie najwygodniejszy, a my chętnie pomożemy Ci stać się właścicielem wybranego przez Ciebie dzieła sztuki. Dowiedz się więcej, jak licytować:

- ▶ osobiście w domu aukcyjnym
- ▶ telefonicznie
- ▶ zlecając licytację z limitem
- ▶ przez Internet

TRANSAKCJA I ODBIÓR

Po licytacji, następuje uregulowanie należności i odbioru kupionego obiektu. Całkowity koszt transakcji to cena wylicytowana powiększona o opłatę aukcyjną. Płatności można dokonać w ciągu 10 dni od aukcji za pomocą wpłaty gotówkowej, płatności kartą kredytową lub za pomocą przelewu bankowego. Po zaksięgowaniu wpłaty obiekt należy odebrać w okresie 30 dni osobiście lub ustalając szczegóły transportu pod numerem 22 584 95 35 lub 22 584 95 34.



Istniejemy po to, aby ludzie mogli we właściwym czasie podejmować dobre decyzje dotyczące ich pieniędzy.

Pracując z nami cenieni i uznani eksperci środowisk finansowych, którzy swoją bogatą, wszechstronną wiedzą i doświadczeniem dzielą się z inwestorami. Nasi Klienci mogą czuć się wyjątkowo, mając profesjonalne wsparcie w podejmowanych przez nich decyzjach inwestycyjnych. Zadowolenie Klientów jest dla nas priorytetem, dlatego pracujemy wyłącznie z najlepszymi.

www.xelion.pl

801 370 370

Dom Inwestycyjny Xelion sp. z o.o. z siedzibą w Warszawie (52 595) przy ul. Puławskiej 107, wpisany do Rejestru Przedsiębiorców prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m.st. Warszawy w Warszawie, XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego, pod numerem KRS: 000061809 („Spółka”). Spółka podlega nadzorni Komisji Nadzoru Finansowego. Niniejszy materiał ma charakter wyłącznie promocyjny i nie stanowi oferty ani zaproszenia do składania ofert w rozumieniu przepisów Kodeksu cywilnego. Wymagane przepisami prawa informacje o Spółce oraz świadczeniach usługach, w tym o pełnej ofercie Spółki i wszystkich funduszach, ryzyku związanym z oferowanymi instrumentami finansowymi, udostępniane są na stronie internetowej www.xelion.pl lub w formie papierowej przed rozpoczęciem świadczenia usług. Informacje zawarte w niniejszym materiale nie stanowią wobec kogokolwiek zapewnienia ani zobowiązań natury prawnej ze strony Spółki, nie mogą stanowić wyłącznej podstawy do skorzystania z usług oferowanych przez Spółkę lub do podjęcia jakiegokolwiek decyzji inwestycyjnej, gdyż nie stanowią usługi doradztwa inwestycyjnego, analizy ani rekomendacji w rozumieniu ustawy z dnia 29 lipca 2005 r. o ofercie instrumentami finansowymi i przepisów wykonawczych.

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Dawnej • 434ASD193 • 20 października 2016 r.

Zlecenie licytacji z limitem lub licytacja telefoniczna to proste sposoby wzięcia udziału w aukcji, które nie skutkują żadnymi dodatkowymi kosztami dla Nabywcy.

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby Domu Aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik Domu Aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem: w formie kserokopii lub skanu takiego dokumentu).

Nr kat.	Autor, tytuł	Maksymalna oferowana kwota (bez opłaty aukcyjnej) lub licytacja telefoniczna

Data i podpis klienta składającego zlecenie

Data i podpis pracownika DESA Unicum

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy ☐ z mailingu ☐ z reklamy internetowej ☐ z reklamy zewnętrznej ☐ z radia ☐

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą _____

DESA Unicum S.A., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 525-00-04-496 REGON: 012669260 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000596761, o kapitale zakładowym 7.728.100 zł



tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26
e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom Aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom Aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości Dom Aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej.

Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy Domu Aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Dom Aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem.

Numer telefonu do licytacji

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłać na konto bankowe Bank Pekao S.A.

27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

☐ Wpłać w kasie firmy (pn.-pt. w godz. 11–19)

Faktura

Proszę o przekazanie informacji zawartych w transakcjach:

☐ telefonicznie ☐ faksem

☐ listownie ☐ e-mailem

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

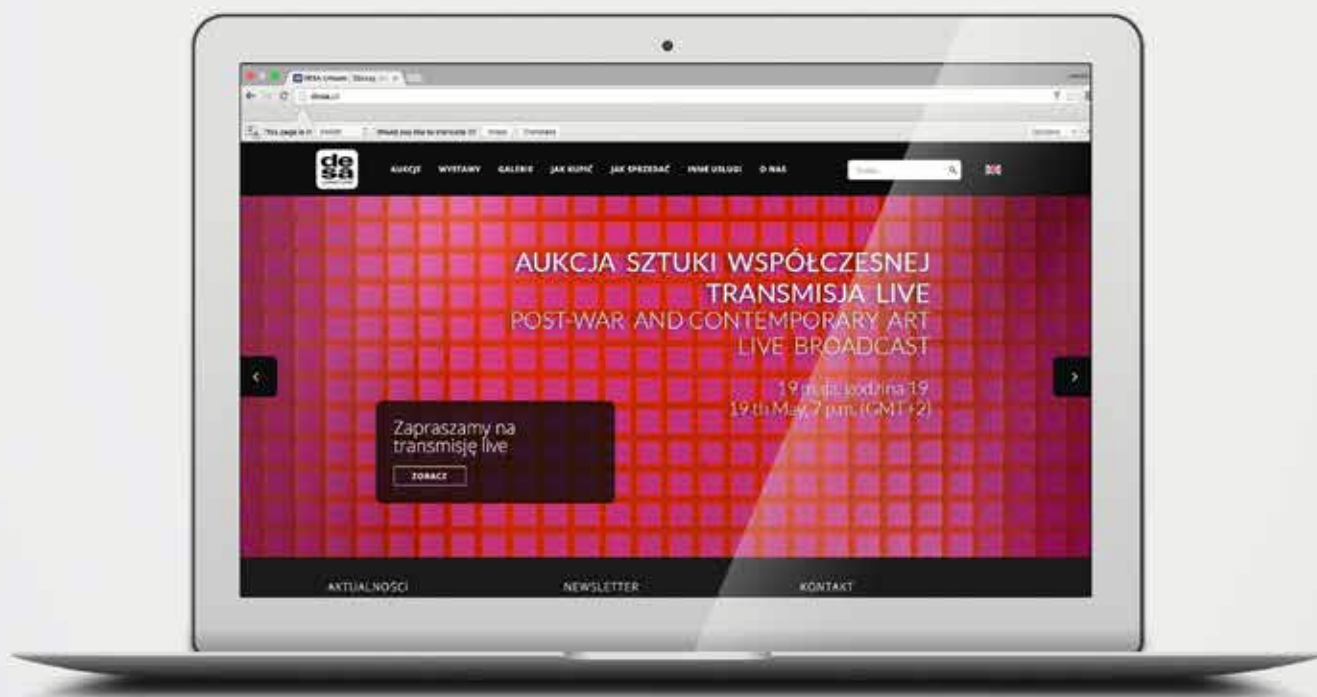
Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) zobowiązuje się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w szczególności do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum S.A. oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

GDZIEKOLWIEK JESTEŚ, JESTEŚMY LIVE



Każda aukcja jest okazją do doświadczenia emocji i poznania pasjonującego świata sprzedaży dzieł sztuki. Nie zawsze jednak mamy możliwość uczestniczyć w niej osobiście.



Od teraz Państwa pasja staje się jeszcze bardziej dostępna za pośrednictwem youtube i facebook. Zapraszamy do subskrypcji naszych kanałów, dzięki którym wydarzenia aukcyjne i reportaże DESA Unicum nie umkną Państwa uwadze.

Dla youtube: zaloguj się na swoim koncie, wyszukaj kanał DESA Unicum i przyciśnij ikonę SUBSKRYBUJ, która odznacza się z czerwonej na szarą.

Dla facebook: po wyszukaniu strony DESA Unicum przyciśnij LUBIĘ TO i po rozwinięciu pod tą samą ikoną wybierz POWIADOMIENIA – WŁĄCZONE. Możliwy jest wybór dalszych preferencji np. tylko VIDEO.

Gwarantujemy transmisje z minimalnym dostępnym technologicznie opóźnieniem – tylko 10 sek. Dla zachowania Państwa pełnej prywatności, bez wyraźnej zgody nie publikujemy materiałów prezentujących wizerunki uczestników licytacji.



#DesaUnicum



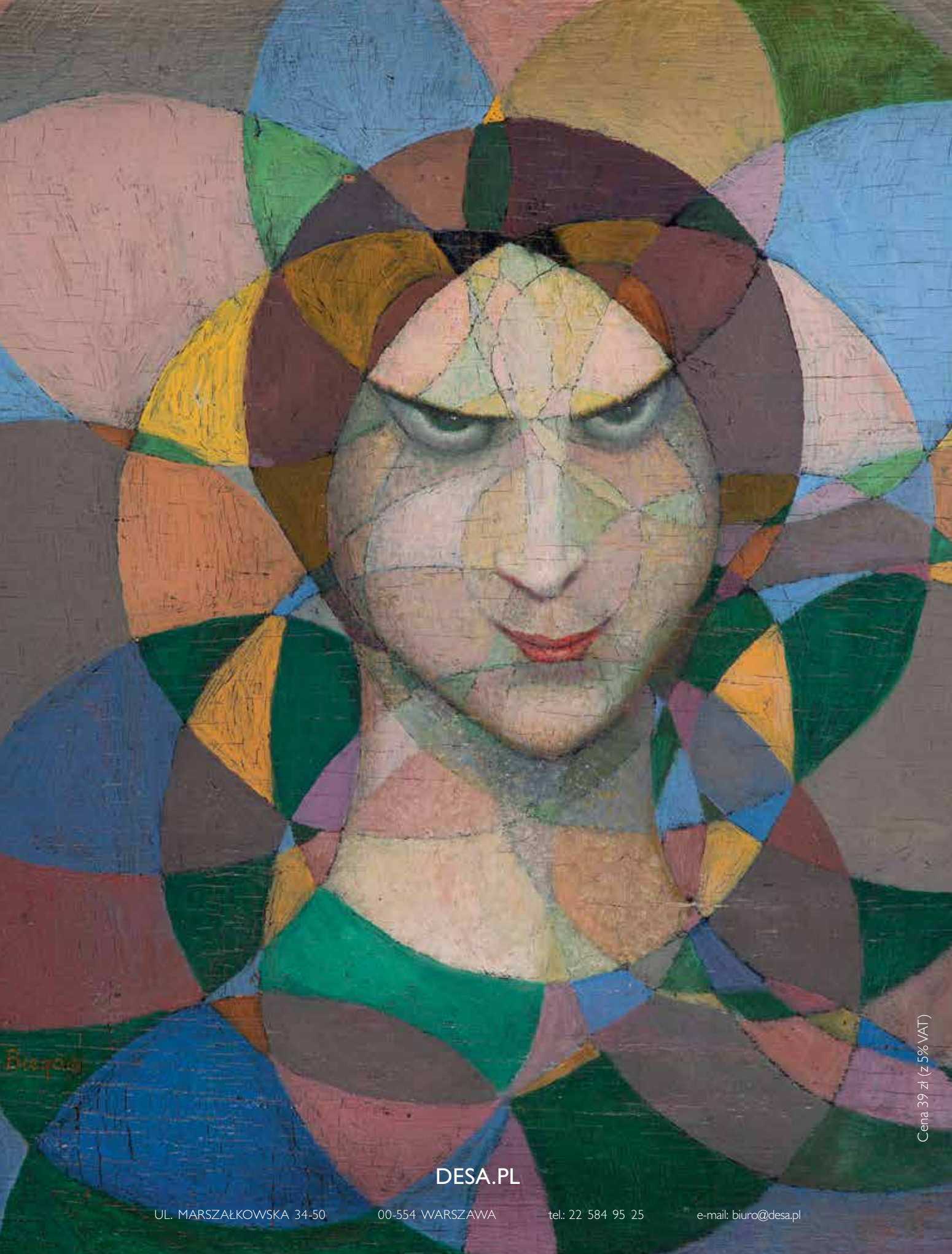
facebook.com/DesaUnicumWarszawa



youtube.com/DesaUnicum







Cena 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

tel.: 22 584 95 25

e-mail: biuro@desa.pl